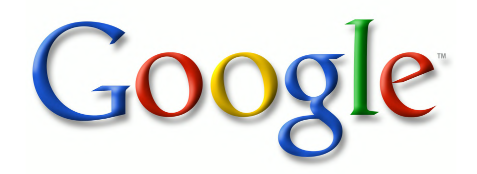
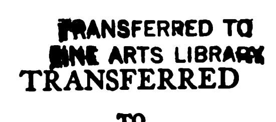
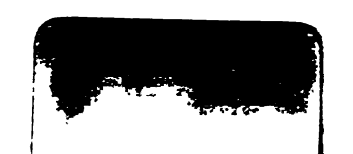
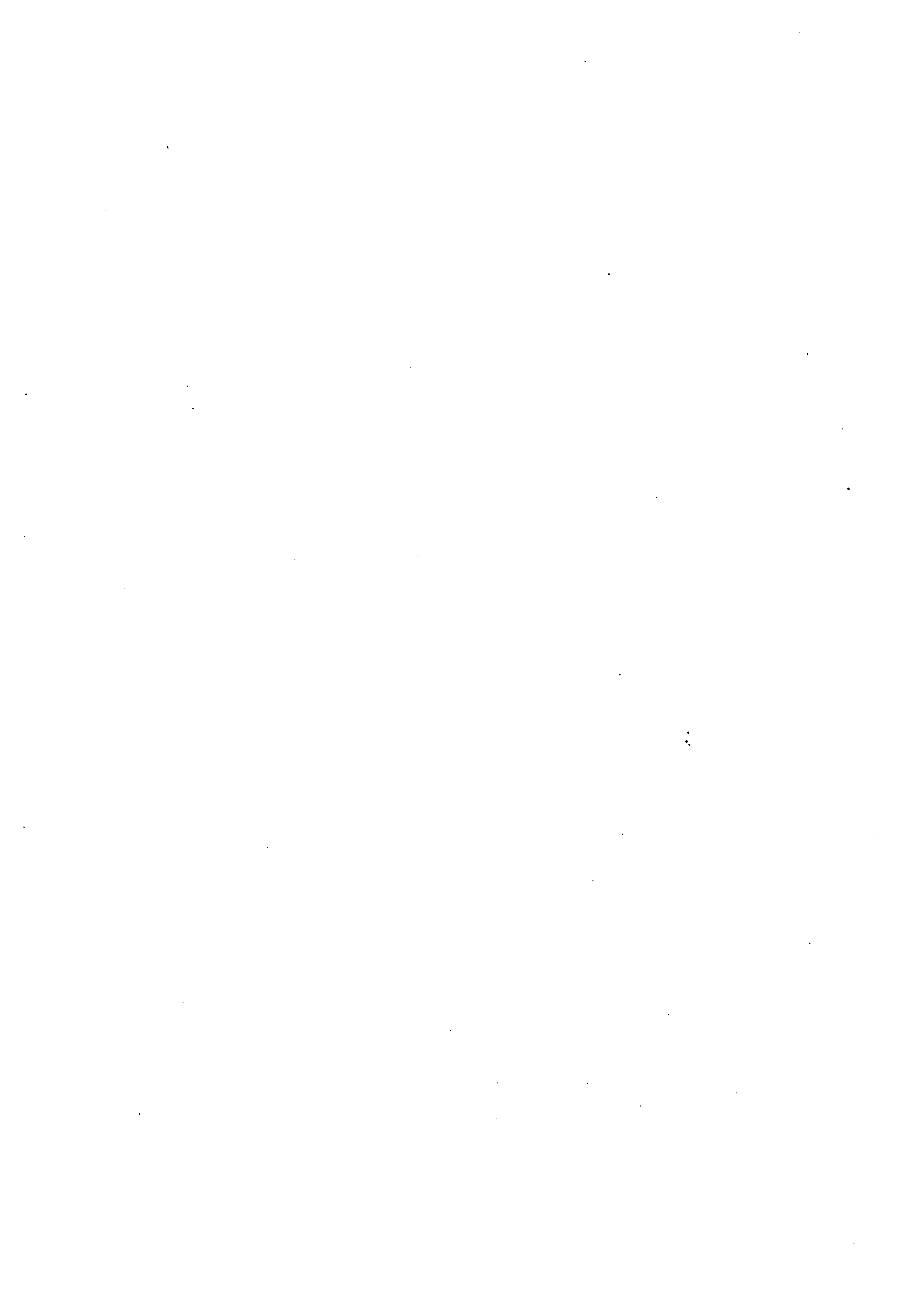










STUDIEN
ZUR GESCHICHTE DER SÄCHSISCHEN SKULPTUR
IN DER ÜBERGANGSZEIT VOM ROMANISCHEN ZUM GOTISCHEN STIL

VON

ADOLPH GOLDSCHMIDT

MIT 3 TAFELN IN LICHTDRUCK UND 45 TEXTABBILDUNGEN



BERLIN MDCCCCII
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

GEDRUCKT IN DER
REICHSDRUCKEREI

SONDERDRUCK AUS DEM JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN
KUNSTSAMMLUNGEN. BAND XX, XXI UND XXIII.

ADOLPH GOLDSCHMIDT

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER SÄCHSISCHEN SKULPTUR

1*

I

DIE STILENTWICKELUNG DER ROMANISCHEN SKULPTUR IN SACHSEN



it den Schlagworten *romanisch* und *gotisch* ist es nicht leicht, in der deutschen Skulptur des XIII Jahrhunderts zu schalten. In der Architektur sind die mafsgebenden Kennzeichen deutlicher, in der Skulptur und Malerei aber kann man schwanken. Deutschland erhielt die gotischen Anregungen aus Frankreich, und der Grad dieser Anregungen ist eben in den verschiedenen Werken und Kunstgebieten verschieden stark; es finden sich Skulpturen, deren Genossen in Frankreich gotisch heifsen, an Bauten, die ihrem Charakter nach noch romanisch sind, und man kann sich veranlasst fühlen, auch sie nun als romanisch zu bezeichnen, wie am südlichen Querschiff des Strafsburger Münsters, im Chor des Magdeburger Domes und an der Freiberger goldenen Pforte. Diese Figuren aber sind weder rein romanisch noch rein gotisch, sie sind eben eine Mischung der älteren einheimischen Kunst mit den Erzeugnissen französischer Gotik, und der Ausdruck ist daher nicht treffend, wenn man sie schlechthin als Blüte der romanischen Skulptur bezeichnet. Der monumentale Stil der Gotik hat bereits mitgeholfen, sie zu gestalten.

Einer passenden Namengebung muss eine sorgfältige Analyse dieser Skulpturen vorangehen, die sich am besten in den sächsischen Ländern durchführen lässt, wo sich zwischen Weser und Elbe, von Hildesheim bis Freiberg a. d. Mulde, im XII und XIII Jahrhundert für die Skulptur eine besonders reiche Schaffensstätte bot; der Versuch, Altes und Neues, Einheimisches und Fremdes zu trennen, verspricht hier schon wegen der gröfseren Fülle von Material guten Erfolg.

Nachdem die Plastik der ottonischen Zeit am Ende des XI Jahrhunderts verkümmert war, bewegte sich in Sachsen die Skulptur auf einem sehr niedrigen Niveau, von dem sie erst am Ende des XII Jahrhunderts emporstieg. Es lassen sich vom XII bis in den Anfang des XIII Jahrhunderts drei verschiedene Stile trennen, die auch zeitlich einander folgenden Entwickelungsstufen entsprechen.

Der ersten Gruppe gehören z. B. folgende Denkmäler an:

Quedlinburg, Schlosskirche, Grabsteine von Äbtissinnen;
Magdeburg, Dom, Grabfigur des Bischofs Friedrich von Wettin, aus Bronze;
Hildesheim, Michaelskirche, Stuckreliefs der Seligpreisungen;
Kloster Gröningen, Figuren an der Brüstung der Westempore;
Gernrode, Stiftskirche, Skulpturen der heiligen Grabkapelle.

Das Gemeinsame all dieser Figuren besteht darin, dass die Modellierung nur im allergröbsten stattfindet; der Faltenwurf wird nur durch eingeschnittene Linien oder durch schematisch übereinandergeschichtete flache Falten mit Zickzackkontur ausgedrückt, die Körper sind steif und die Bewegungen der Glieder eckig und mit möglichster Vermeidung jeder Verkürzung. Die Köpfe sind ausdruckslos mit grofsen

glotzenden Augen und nur durch Haar und Bart in oberflächlicher Weise unterschieden. Dieser Stil füllt den gröfsten Teil des XII Jahrhunderts aus.

Aus der Reihe der Äbtissinnen in der Schlosskirche zu Quedlinburg gehören drei hierher.[1]) Ihren wohlerhaltenen Inschriften nach sind es die Platten der Äbtissinnen Adelheid (gest. 1044; Fig. 1), Beatrix (gest. 1062) und Adelheid II (gest. 1095). Alle drei aber sind einander so gleich, dass sie gleichzeitig angefertigt sein müssen, also frühestens beim Tode der dritten, 1095. Wahrscheinlicher aber noch ist, dass ihre Entstehungszeit nicht vor 1129 fällt, da ein Brand die Kirche stark beschädigte, und die Neuweihe nach einer Wiederherstellung als eine passende Gelegenheit erscheint, gleichzeitig eine ganze Gräberreihe herstellen zu lassen. Während das Bronzegrabmal Rudolfs von Schwaben (gest. 1080) in Merseburg uns noch den Ausläufer der höherstehenden Kunst des ottonischen Zeitalters zeigt, stehen diese Grabdenkmäler auf der Stufe tiefsten Verfalls.

Fig. 1
Grabstein der Äbtissin Adelheid I
In der Schlosskirche zu Quedlinburg

Ihnen folgt zeitlich das Bronzegrabmal des Erzbischofs Friedrich von Wettin (gest. 1152) im Dom zu Magdeburg (Fig. 2). Dieses Denkmal nimmt in der Kunstgeschichte noch immer eine falsche Stellung ein. Gewöhnlich geht es unter dem Namen Erzbischof Giselers (gest. 1004), während man ein zweites, späteres Bronzegrabmal ebenda mit Friedrich bezeichnet. Schnaase setzt die Entstehung demzufolge um 1004,[2]) Springer, der sich wegen der kleinen Gestalt des Dornausziehers unter der Fufsplatte eingehender mit dem Werke beschäftigt, in die erste Hälfte des XI Jahrhunderts.[3]) Bode benennt es auch Giseler, setzt aber die Entstehung erst um die Wende vom XI zum XII Jahrhundert;[4]) ihm schliefst sich auch neuerdings noch Hermann Schweitzer an.[5]) Nun steht aber erstens in der Grabinschrift, die allerdings keinen Namen enthält, als Todesdatum der 15. Januar, an welchem Tage nicht Giseler, sondern Friedrich von Wettin (1152) starb, und zweitens kommt eine vollständig übereinstimmende Bischofsfigur mehrmals auf den Korssunschen Thüren in Nowgorod vor, die in den ersten Jahren der Regierung Wichmanns, des Nachfolgers Friedrichs, in Magdeburg zwischen 1152 und 1156 hergestellt sind (Fig. 3). Die Thürfiguren zeigen eine fast identische Form und eine

[1]) Abgebildet in W. Haase und Fr. Quast, Die Gräber der Schlosskirche zu Quedlinburg. Aufnahme der Meidenbauerschen Messbildanstalt. Vergl. Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 30.

[2]) Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste, Bd. IV, S. 667.

[3]) Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bd. I, S. 12.

[4]) Bode, a. a. O. S. 29.

[5]) Hermann Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden u. s. w. 1899. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 14, S. 11.

genau gleiche Behandlung des Ciseleurs an Ohren und Haaren, so dass derselbe Künstler für beide anzunehmen ist.[1]) Steht es somit fest, dass es sich hier um das ungefähr 1152 entstandene Grabmal Friedrichs handelt, so ist die notwendige Folge, dass das jüngere Magdeburger Bronzegrab (Fig. 4) nicht eben dieser Friedrich sein kann, wie gewöhnlich angenommen wird, sondern frühestens den folgenden Erzbischof Wichmann (gest. 1192) oder den nächstfolgenden Ludolf (gest. 1205) darstellen kann. Dieses Grabmal gehört auch bereits dem folgenden Stil an.

Dagegen sind noch von gröfster Unentwickeltheit die Reliefs der 9 weiblichen Gestalten mit Schriftbändern im südlichen Seitenschiff der Michaelskirche in Hildes-



Fig. 2
Grabmal des Bischofs
Friedrich v. Wettin
Im Dom zu Magdeburg



Fig. 3
Bischof von den
Korssunschen Thüren
in Nowgorod



Fig. 4
Bronzegrabplatte
eines Bischofs
Im Dom zu Magdeburg

heim an den Wandzwickeln über den Kapitellen. Die Ähnlichkeit mit den Äbtissinnen von Quedlinburg ist sehr grofs, auch die Kleidung dieselbe, eine in der Hüfte

[1]) In der Sitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin vom 26. Nov. 1897 wies ich bereits darauf hin. Wenn man, wie Springer, in dem kleinen Dornauszieher zu Füfsen des Magdeburger Bischofs eine Beziehung zur Antike sieht, so ist diese dem veränderten Datum gemäfs hier nicht mehr, wie Springer es thut, als Nachleben in ottonischer Zeit anzusehen, sondern eher als eine erste Regung des erneuten Interesses im XII Jahrhundert. Für die Herstellung der Photographie des Bischofs nach dem Abguss der Korssunschen Thüren im Germanischen Museum bin ich Herrn Direktor von Bezold zu Dank verpflichtet.

gegürtete Ärmeltunika und eine kurze Pänula mit Gesichtsausschnitt.[1]) Ein bestimmtes Datum steht nicht fest, doch ist anzunehmen, dass 1164, als man nach dem Brande urkundlich die Säulenkapitelle restaurierte, auch diese unmittelbar auf ihnen stehenden Stuckreliefs angebracht wurden, zugleich mit den Stuckdekorationen in den Bogenleibungen zwischen ihnen.

In den Figuren Christi (Fig. 5) und der Apostel an der Brüstung der Westempore der Kirche von Kloster Gröningen in der Nähe von Halberstadt[2]) ist die Behandlung allerdings ein gutes Teil plastischer, der Bildhauer begnügte sich auch nicht mehr mit Einritzung der Falten, und die Absicht einer Belebung tritt darin hervor, dass jedem der Apostel eine etwas andere Lage des Mantels und eine verschiedene Haltung der Hände und des Buches gegeben wird; aber die Drapierung ist noch äufserst schematisch, und die Beine sind immer ganz gleichmäfsig gerade nebeneinander gesetzt. Man ist geneigt, diese Skulpturen eben wegen jener Versuche zur Belebung zeitlich später anzusetzen als die bisher genannten, vielleicht um 1170.



Fig. 5
Relief der Westempore
Im Kloster Gröningen

Auf ähnlicher Bildungsstufe befinden sich die figürlichen Reliefs der heiligen Grabkapelle in der Stiftskirche zu Gernrode.[3]) Die weibliche Figur an der Westseite zeigt noch deutlich den Zusammenhang mit den Quedlinburger Äbtissinnen, ist aber schon freier und

[1]) Der ganz verständnislose moderne Anstreicher dieser Figuren hat ihnen noch einen Mantel hinzugemalt und ihre geöffneten Augen durch einen Strich in geschlossene verwandelt.

[2]) Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Heft XIV, Kreis Oschersleben, S. 94 ff. — In der Mitte thront der Christus des Jüngsten Gerichts auf dem Regenbogen mit entblöfsten Wundenmalen. Über seine Handgelenke sind Schriftbänder gelegt, welche einst die Sprüche des Gerichts »Venite benedicti ...« und »Ite maledicti ...« trugen. Zu beiden Seiten safsen die jetzt nicht mehr ganz vollzähligen Apostel, und die Malerei des Mittelschiffs, deren Spuren an Bogen und Zwickeln noch zu sehen sind, vervollständigten vielleicht den Cyklus zur Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Die Skulpturen zeigen noch die Reste alter Bemalung, aufser dem roten Untergrunde das Hellblau der Tunika und das Rot des Mantels an einem der Apostel.

[3]) Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters im Königreich Sachsen, Bd. I.

runder gestaltet, und bei der Christusgestalt an der Nordseite (Fig. 6) treten schon reichere Motive auf in dem flatternden Mantelende und der etwas gesuchteren Gestaltung der eingeschnittenen Falten. In dieser Figur sehen wir schon einen leisen Hinweis auf die nächste Stilrichtung, und so wird man wohl nicht fehlgehen, wenn man auch sie schon in das letzte Drittel des XII Jahrhunderts setzt.

Dass auch in Magdeburg diese Entwickelungstufe heimisch war, beweisen die dort seit kurzem wieder beachteten neun Marmorfiguren in Hochrelief, die an der Wand der Marienkapelle im Remter neben dem Dom eingemauert sind, ursprünglich aber vielleicht eine Kanzelbrüstung im Dom selbst gebildet haben. Die Art des Erdbodens, der aus rundlichen Steinen zusammengesetzt ist, die Gewandbehandlung, die Handbildung finden ihre genaue Analogie bei den Gernroder Figuren und denen von Kloster Gröningen, und zwar sind die Magdeburger in der Güte der Ausführung wohl die besten der Zeit.



Fig. 6
Segnender Christus
In der Stiftskirche zu Gernrode

Am Ende des XII Jahrhunderts, im letzten Jahrzehnt, beginnt nun plötzlich in Sachsen eine starke Bewegung. Fast ungestüm sucht man sich von den steifen, schematischen, leblosen Formen freizumachen, Ausdruck in die Köpfe und natürliche Bewegung in die Gewandung zu bringen. Auch für diese Anfänge lässt sich eine Gruppe zusammenstellen.

Wieder geht man am besten von den Grabsteinen aus. Es gehören in diese Zeit der des Bischofs Adelog (gest. 1190) von Hildesheim (Fig. 7) in der Domgruft, derjenige der Äbtissin Agnes (gest. 1203) von Quedlinburg in der Schlosskirche[1]) und das zweite Magdeburger Bronzegrab (Fig. 4), welches, wie wir oben sahen, entweder dem Erzbischof Wichmann (gest. 1192) oder Ludolf (gest. 1205) gewidmet sein muss. An der Statue Adelogs fällt vor allem die scharfe individualisierende Ausarbeitung des Kopfes auf, die durch eine ungeheure Kluft von dem früher Geleisteten getrennt wird; dem entspricht die sorgfältige Beobachtung der Hände, während die Falten von Tunika und Kasel noch in schematischen Streifen und Zickzack verlaufen, allerdings in vollerer Ausrundung als bisher. Der Quedlinburger Grabstein zeigt ebenfalls in der Hauptsache noch einen fast symmetrischen, aber schon freier im Relief behandelten Faltenwurf, dazwischen aber am Halssaum und am vorn herabhängenden Teil der Pänula ein feines paralleles Gefältel, dessen Kanten bei den Biegungen sich richtig überschneiden. Solches Gefältel bildet fortan das Hauptmittel des Künstlers zur Ausgestaltung der Gewandung; bei dem Magdeburger Bronzebischof (Fig. 4) sehen wir es vollständig entwickelt. Umfangreichere Skulpturen schliefsen sich eng an diese Grabmäler an. So ist offenbar von der gleichen

[1]) Abbildung bei Haase und Quast, a. a. O.

Künstlerhand wie das Adelog-Grabmal auch das mit Recht gerühmte Thürfeld an der Hildesheimer St. Godehardskirche mit dem Brustbild Christi zwischen den Heiligen Godehard und Epiphanius, das demgemäfs wohl auch am Ende des Jahrhunderts entstanden sein wird. Die ganz gleiche Behandlung der Bischofsköpfe giebt hierfür den Beleg (Fig. 8). Der Christuskopf ist von hervorragender Schönheit (Fig. 9 und 10) und dieses Tympanon das erste bedeutende Monumentalwerk einer neuen Zeit in Sachsen.[1])



Fig. 7
Grabstein des Bischofs Adelog in der Domgruft zu Hildesheim

Wie mit dem Adelog-Grabmal das Godehard-Tympanon, sind mit dem Magdeburger Grabmal die Chorschranken der Michaelskirche in Hildesheim nahe verwandt.[2]) Da auf ihnen der erst 1192 kanonisierte Bernward einen Nimbus zeigt, können sie nicht vor diesem Datum entstanden sein. Sie zeigen dieselbe Art des feinen Gefältels, das sich in Parallelen hinzieht, in herabhängenden Biegungen sich überschneidet, sich auch öfters unmotiviert staut oder zusammenschiebt, wozu schon ein Vorklang in den Gernroder Figuren zu bemerken war. Diese grofsen Reliefs der Madonna und Heiligen werden darin noch übertroffen von kleineren Scenen aus den Evangelien, die sich früher vermutlich auch an den Abschlusswänden des Chores befanden, beim Einbruch des südlichen Turmes zerstört wurden, und von denen Fragmente bei Bauarbeiten aufgefunden und im Museum der Andreaskirche

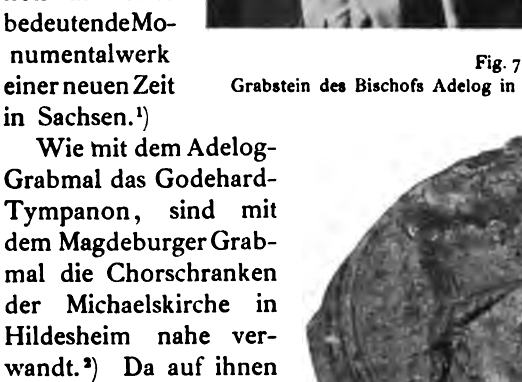


Fig. 8
Ausschnitt aus dem Portalrelief der Godehardskirche in Hildesheim

[1]) Abbildung bei Hasak, Gesch. d. deutschen Bildhauerkunst S. 28. Bode, Gesch. d. deutschen Plastik, S. 42, ist geneigt, dieses Tympanon erst in die Mitte des XIII Jahrhunderts zu setzen, doch halte ich das wegen seiner engen Verwandtschaft mit dem Adelog-Denkmal für unmöglich, welches schon wegen der noch ziemlich bewegungslosen Gewandung ganz früh in der hier besprochenen Stilperiode, die auch dem Todesdatum entspricht, angesetzt werden muss.

[2]) Abbildung einzelner Teile bei Max G. Zimmermann, Kunstgeschichte I, S. 484; Weese, Die Bamberger Domskulpturen, Abb. 4 und 5.



Fig. 10
Byzantinisches Christusrelief
Im South Kensington-Museum in London
Vergrößert



Fig. 9
Christusrelief
Vom Portal der Godehardskirche in Hildesheim
Nach einem Abguss vor der Renovation

aufgestellt sind. Die Draperie einer im Bett liegenden Frau ist dafür charakteristisch (Fig. 12).[1]) Diese schon an Übertreibung leidende Belebung der Gewandflächen setzt sich fort an den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Sie sind wohl ein wenig später als die Hildesheimer, aber noch ganz in den Anfang des XIII Jahrhunderts, zu setzen (Fig. 13).[2]) In den Figuren Christi, der Maria und der Apostel zeigt der Künstler unverhohlen seine Sucht, die Gewandung durch paralleles und geschwungenes Gefältel in Bewegung zu setzen, die Köpfe ausdrucksvoll und wechselnd zu gestalten, die Stellung und Gesten der einzelnen Personen möglichst zu variieren.



Fig. 11
Vergröfserter Ausschnitt aus einer byzantinischen Elfenbeinplatte
Im South Kensington-Museum zu London

Man sieht also, wie in diesem engen Zeitraum von etwa 1190—1210 ein plötzliches Erwachen stattfindet, ein Erkennen der Unwahrheit und Starrheit des bis-



Fig. 12
Fragment aus der Michaelskirche in Hildesheim

[1]) Dazu gehört ein Fragment des Abendmahls, der Zuführung der Eselin zum Einzug Christi in Jerusalem und in Stil und Gröfse etwas abweichende Bruchstücke der drei Frauen am Grabe.

[2]) Photographien der einzelnen Figuren bei Louis Koch in Halberstadt. Abbildungen bei Hasak, Gesch. d. deutschen Bildhauerkunst S. 17—19.

her Geschaffenen, eine aufsergewöhnlich grofse Steigerung in dem Bedürfnis, die Darstellungen lebenswahrer, eindringlicher, reicher zu gestalten.

Dem liegt natürlich ein inneres Wachstum der künstlerischen Anschauung und des künstlerischen Vermögens zu Grunde; aber besafsen die Bildhauer in sich selbst die Mittel, solche plötzlich gesteigerten Bedürfnisse zu befriedigen? Die alte Lehrmeisterin, die Antike, die nicht nur in der Renaissance, sondern auch im Mittelalter immer wieder ihre Kraft bewies, half ihnen, aber nicht in ihrer reinen Gestalt, sondern in byzantinischer Umformung. Die byzantinische Kleinkunst bildete gleichsam die Konserven der Antike im Mittelalter, deren man sich zur Zeit der Not bediente. Eine Wandlung im Ausdruck der Köpfe, wie er von dem Christus in Kloster Gröningen (Fig. 5) zu dem am Portal von St. Godehard in Hildesheim stattgefunden hat, ist bei dem kurzen Zeitunterschied von vermutlich nur 20 Jahren nicht ohne äufsere Hilfsmittel denkbar. Dass diese von byzantinischen Vorbildern geliefert wurden, zeigt deutlich eine Vergleichung des Hildesheimer Kopfes mit dem Christustypus byzantinischer Elfenbeinplatten des X bis XII Jahrhunderts, z. B. mit dem aus einer Platte herausgeschnittenen thronenden Christus im Kensington-Museum in London[1]) (Fig. 9 und 10). Alles, was der Hildesheimer Kopf gegenüber den älteren wie dem von Kloster Gröningen Neues bringt, ist in dem griechischen vorhanden, das stark gewellte Haar und der krause Vollbart, die höhere, stark modellierte Stirn und das höher darüber entwickelte Haar, die stark hervorstehenden Augenknochen mit den mehr giebelförmig als halbrund gestalteten Brauen, die wirklich plastisch ausgearbeiteten Augenlider, die tiefen Züge neben der Nase und die sorgfältige Modellierung der Lippen. Und wenn man den Kopf des Bischofs Adelog (Fig. 7), der von demselben Meister herrührt, neben einen byzantinischen stellt (Fig. 11), so sieht man auch hier, wie sehr jener sich in der Bildung der Nase mit den hochliegenden etwas aufgeblähten Nasenlöchern und den tiefen Furchen zur Seite, in dem Mund mit den erweiterten Mundwinkeln und der in der Mitte stark gesenkten Oberlippe nach einem solchen Vorbild gerichtet hat. Derartigen Werken suchte man eben abzulesen, was man selbständig an Ausdrucksmitteln nicht besafs. Erst mit ihrer Hilfe schöpfte man freier aus der Natur.



Fig. 13
Von den Chorschranken
der Liebfrauenkirche zu Halberstadt

Tritt dies auch nicht überall so deutlich hervor, so kann man doch auch bei den Köpfen der Hildesheimer und Halberstädter Chorschranken die den byzanti-

[1]) Maskell, Ancient and Mediæval Ivories in the South Kensington Museum p. 110; Graeven, Elfenbeine, Lief. I Nr. 61.

nischen Köpfen entlehnten Züge, wenn auch versteckter, bemerken. Trotzdem die Köpfe in ihrer Gesamterscheinung einen ganz eigenen Charakter angenommen haben, kann man doch die Verwendung der einzelnen Gesichtsmotive beobachten und sieht auch häufig noch eine Gesamtähnlichkeit durchschimmern, wie z. B. bei dem Jakobus und dem Simon in Halberstadt mit dem Paulus und Petrus byzantinischer Reliefs, etwa des Harbaville-Triptychons im Louvre.[1])

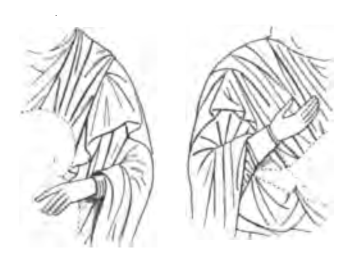
Was sich an den Halberstädter Aposteln aber weit deutlicher wahrnehmen lässt als die Beziehung der Köpfe zu griechischen Vorbildern, ist die Benutzung byzantinischer Gewandmotive, wie die Elfenbeinreliefs sie darboten. Wer eine Reihe solcher vom X bis XIII Jahrhundert im Abendland eingeführten Elfenbeine mustert, der wird sehr bald bemerken, dass aufser den einfach vertikalen oder horizontalen Falten des herabfallenden oder des umgeschlagenen Mantels eine bestimmte Reihe von besonderen, sich aber stets wiederholenden Motiven zur gröfseren Abwechslung und Bereicherung dienen. Es sind dies:

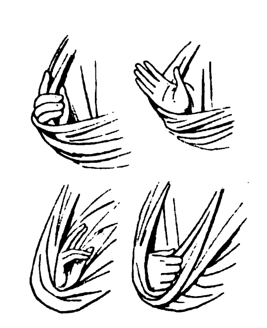
1. das über das Armgelenk fallende, vom Stuhl aufgehaltene und daher in schlängelnden Falten sich zusammenbiegende Mantelende, welches fast immer neben der linken Hand des thronenden Christus wiederkehrt;
2. der über die Schulter geworfene Mantel, dessen Saum am Oberarm aufgerafft eine dachförmige Falte bildet, wie sie sich stereotyp bei der Madonna wiederholt, aber auch bei anderen Figuren vorkommt;
3. die vom Mantel umrahmte Hand beim segnenden Christus wie auch bei den einzelnen Heiligengestalten;
4. der in die Umgürtung eingeschobene Ärmelbausch, besonders bei Christus und beim Johannes neben dem Kruzifix typisch.

Kleinere weniger auffallende Motive sind der umgeschlagene Gewandsaum und die sackförmige Hängefalte.

Diese Motive hatte das frühe Mittelalter schon vielfach aus der antiken und der byzantinischen Kunst übernommen, und zwar in einfacher, nachahmender Form; im Verfall der deutschen Kunst aber seit der zweiten Hälfte des XI Jahrhunderts waren sie entweder ganz verschwunden oder zu linienhaften Andeutungen erstarrt. Die sich belebende Kunst vom Ende des







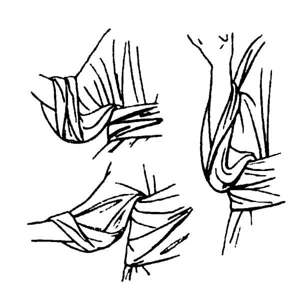


Fig. 14
Gewandmotive aus byzantinischen Elfenbeinreliefs

[1]) Abbildung bei Molinier, Ivoires, Pl. IX.

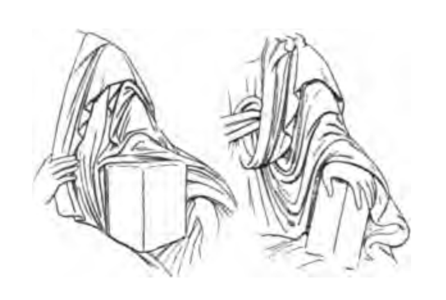
XII Jahrhunderts griff nun wieder zu diesen alten Motiven, kopierte sie aber nicht streng, sondern übertrieb und verschnörkelte sie in ihrem Übereifer.

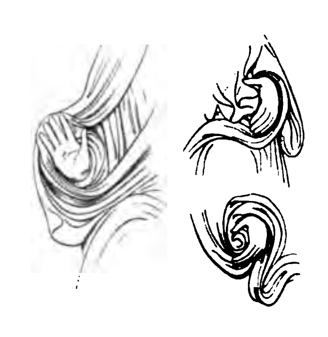
Es ist interessant, die Elfenbeinmotive und ihre Verwendung bei den Halberstädter Aposteln nebeneinanderzustellen (Fig. 14 und 15).

1. Der gewellte, auf den Stuhl fallende Mantelzipfel erhält statt der einfachen Schlinge eine doppelte oder windet sich in ungerechtfertigter Weise in gezwungenen Kurven.
2. Die Dachfalte an der Schulter neben den die Brust schräg überschneidenden Mantelfalten wird kopiert, aber die Zahl der kleinen Dreiecke der herabfallenden Stoffseiten vermehrt; auch begnügt sich der Deutsche nicht mit der Wiedergabe des einfachen byzantinischen Motivs, sondern er wiederholt es ähnlich mehrmals untereinander.
3. Die Hand, die bei dem Byzantiner aus der Mantelhülle einfach herausragt, wird von dem deutschen Künstler mit komplizierteren Mantelwindungen ganz umrahmt.
4. Der einfach umgeschlagene und in die Gürtung eingeschobene Ärmelbausch wird in seinen Falten stark multipliziert und gleichzeitig ein anderer Mantelzipfel noch daneben eingesteckt.

Der Deutsche glaubte den Byzantiner noch zu übertreffen an Lebendigkeit und Bewegung, wenn er die Motive verdoppelte und verdreifachte, wenn er die Zahl der Falten vermehrte und ihrem Verlauf einen extravaganten Schwung gab. Aus der Versetzung der Motive und ihrer Verknüpfung durch gerade und geschwungene Faltenbündel, der Einschiebung von herabhängenden Faltenbauschen setzen sich die Figuren zusammen. Die physikalische Möglichkeit solcher Gewandlagen wurde zwar nicht aufser acht gelassen, aber sie scheint etwas Sekundäres, dem Reichtum der Linienbewegung Untergeordnetes. Das zeichnerische und dekorative Element herrscht stark vor und lässt eine einfach plastische Gestaltung der Figuren mit Ausnahme der Köpfe nicht recht aufkommen. Bei







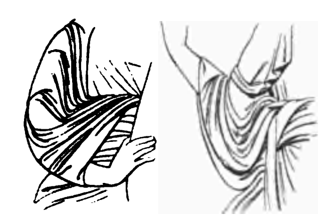


Fig. 15
Gewandmotive der Halberstädter Apostel

komplizierten Stellungen des Körpers sind auch sonderbare Verrenkungen wie bei den übergeschlagenen Beinen des Simon nicht ausgeschlossen.

Dieselbe Aufnahme und Verarbeitung byzantinischer Motive zeigt auch die Malerei in Deutschland seit dieser Zeit. Noch leichter wurde es ihr als der Plastik, mit den kopierten Motiven zu schalten, und vielfach wird sie ihr darin vorangegangen sein. Am Rhein setzt schon um die Mitte des XII Jahrhunderts in den Wandmalereien zu Schwarzrheindorf diese Wiederaufnahme der byzantinisch-antiken Motive ein, Westfalen und Sachsen folgen später, aber mit noch gröfserer Energie. In den Buchmalereien der verschiedenen deutschen Gebiete sehen wir die gleiche Erscheinung, z. B. in dem Gebetbuch der Äbtissin Hildegard bei Bingen (gest. 1190),[1]) im Gebetbuch aus St. Ehrentrud in Salzburg um 1200,[2]) in ganz manierierter Weise schnörkelhaft in einem Bruchsaler Evangeliar der Bibliothek in Karlsruhe.

Die Skulptur hat nun sicher in vielen Fällen die gezeichneten und gemalten Motive einfach in das Plastische übertragen, ohne wie bei den Köpfen des Godehard-tympanons direkt auf die byzantinischen Vorbilder zurückzugehen.[3])

Vöge hat die Bedeutung byzantinischer Vorbilder für die romanische Malerei und Plastik in Frankreich und Deutschland bereits mit Nachdruck hervorgehoben.[4]) Er hat dies besonders mit Rücksicht auf die älteren Bamberger Skulpturen gethan und eine ganze Reihe von wesentlichen Punkten gezeigt, auf die bei einer Betrachtung der Skulptur und Malerei des XII und XIII Jahrhunderts zu achten ist. Seine Ausführungen haben auch die Beziehungen jener Bamberger Skulpturen

---

[1]) München, Staatsbibliothek Cod. lat. 935.

[2]) Ebenda Cod. lat. 15902 (vergl. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 136).

[3]) Die Zahl der noch erhaltenen byzantinischen Elfenbeinskulpturen, die vom Ende des X bis zum Anfang des XIII Jahrhunderts nach dem Abendland importiert wurden, ist eine ganz beträchtliche, und wir können annehmen, dass sie damals noch eine erheblich gröfsere war. Es waren fast durchweg kleine Klappaltärchen, zwei- oder dreiteilig, die man jedoch nicht immer ihrem Zweck entsprechend benutzte, sondern sie auseinandernahm, in die einzelnen Figuren zersägte und zum Schmuck von Büchereinbänden verwandte. Daneben kamen in geringerem Mafse Schmuck- oder Reliquienkasten in Frage, die, mit figürlichen Platten zwischen Ornamentstreifen belegt, häufiger ältere mythologische Gegenstände repetierten, als christliche Darstellungen zeigten.

Unter den Diptychen und Triptychen treten diejenigen mit Darstellungen biblischer Scenen zurück gegenüber solchen mit fast stereotypen Wiederholungen der Einzelfiguren Christi und der Madonna in stehender oder thronender Gestalt oder als Brustbild, des Kruzifixus zwischen Maria und Johannes, Christi inmitten der anbetenden Maria und Johannes dem Täufer und verschiedener einzelner Heiliger.

Durch die Ähnlichkeit der sich stets allerdings in gröfserer oder geringerer Güte der Arbeit wiederholenden Typen, durch die gleiche Art der Faltenbehandlung und der Kopfbildung und das Festhalten an alten künstlerisch wirksamen Motiven in der Anordnung der Gewandung war ihr Einfluss auf die abendländischen Künstler besonders nachdrücklich, und wiederholt im Verlaufe des Mittelalters entnimmt ihnen die deutsche Kunst die Anregung zu neuen Schöpfungen.

Die byzantinischen Vorbilder bestanden nicht nur in Elfenbeinen, sondern auch in Goldschmiedearbeiten, die uns aber wenig erhalten sind, ferner in Buchmalereien und Emails, wozu als indirektes Übertragungsmittel auch die stark byzantinisierenden Limousiner Emails zu rechnen sind.

[4]) Über die Bamberger Domskulpturen, im Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XXII 1899, S. 94.

vom Georgenchor zu Frankreich auf das Gemeinsame der ursprünglich byzantinischen Quellen beschränkt oder nur geringe direkte Zusammenhänge vielleicht durch die Kleinkunst zugegeben. Das Entsprechende lehrte die Untersuchung der sächsischen Skulptur jener Zeit, und diese Analogie wirft auch meinen Glauben an die französischen Quellen der frühen Bamberger Skulpturen um, den ich noch bei meiner Besprechung des Weeseschen Buches hegte.[1]) An den Bamberger Aposteln können wir die Verwertung der gleichen byzantinischen Motive beobachten wie bei den Halberstädtern; nur die Art der Verarbeitung ist verschieden, das ornamentale Gefühl ist ein anderes. Vöge scheint mir den Einfluss byzantinischer Reliefs zu stark auf die frühbyzantinischen zu beschränken, worauf allerdings die gröfsere Beweglichkeit jener älteren gegenüber denen des X bis XII Jahrhunderts zu deuten scheint. Die Hauptmotive sind aber auch bei diesem jüngeren Import vorhanden, und die starke Beweglichkeit der Nachahmungen ist wohl zum gröfseren Teil einem eigenen lebensuchenden und zugleich ornamentalen Triebe zu gute zu rechnen.[2])

Dieser stark bewegte Stil, bei dem auch die Ikonographie viel byzantinische Bestandteile zeigt, nimmt hauptsächlich in den westfälischen und sächsischen Ländern sehr bald einen anderen Charakter an. Er wird eckiger, scharfbrüchiger. Auch hierin geht die Malerei voran. Es ist, als ob die parallel verlaufenden, wenn auch gewundenen Faltengebilde nicht mehr dem Belebungsbedürfnisse genügten. Aufser der sich schlängelnden Längsbewegung verlangte man nun auch noch gleichsam eine Breitenbewegung. Die Falten sollten in sich nicht mehr so gleichmäfsig entlanglaufen, sie sollten breiter und dann wieder schmäler werden, sie sollten sich gabeln und statt der immerwährenden Rundung auch plötzliche Brechung zeigen. So entstehen spitzige Dreiecksformen, die Zipfel spreizen sich seitwärts oder schiefsen pfeilförmig aus den Konturen heraus. Diesem Stile gehören z. B. die Psalterien des Landgrafen Hermann von Thüringen an in Stuttgart und in Cividale, deren eines in die Zeit zwischen 1211 und 1217 zu setzen ist, ferner ein in Magdeburg 1214 geschriebenes Buch in der Dombibliothek zu Magdeburg Nr. 152.[3])

Die der Äbtissin Agnes (gest. 1203) zugeschriebenen Knüpfteppiche im Zitter zu Quedlinburg bilden eine Art Übergang der beiden Stile, stehen aber dem zweiten näher. Die Wandmalereien der Liebfrauenkirche in Halberstadt zeigen ihn voll entwickelt.[4])

Zur Reife sich auszubilden scheint der eckig bewegte Stil in der Malerei also im 2. Jahrzehnt des XIII Jahrhunderts, und ihm folgt nun auch die Skulptur. Was der hin- und herfahrenden Zeichenfeder und dem Pinsel leichter wurde, das erreichte mit etwas mehr Mühe und in geringerer Übertreibung auch der Meifsel des Bildhauers.

Diesem sich ebenfalls hauptsächlich zeichnerisch neu entwickelnden Stile gehört eine Gruppe von Werken an, die früher schon ungefähr richtig datiert, kürzlich aber wieder von Hasak in seinem Buch über die deutsche Plastik des XIII Jahrhunderts viel zu früh angesetzt wurden, obgleich er gerade bei diesen Denkmälern glaubt, sie

[1]) Deutsche Litteraturzeitung 1898, S. 481.

[2]) Jedenfalls waren die jüngeren Elfenbeinreliefs mehr verbreitet als die gewiss schon spärlichen der justinianischen Zeit, zu denen man allerdings die vorbildliche Wirkung der abendländischen Nachahmungen aus der Zeit der Karolinger und Ottonen hinzurechnen muss.

[3]) Vergl. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 354 und S. 332. — Auch die übrigen in diesen Zusammenhang gehörigen Handschriften sind bei Haseloff behandelt.

[4]) Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, Bd. II, Taf. XII.

als vollständig gesichert in ihrer Entstehungszeit hinstellen zu können.[1]) Allerdings sind seine Beweise auch in keiner Hinsicht stichhaltig.

Es sind vor allem die Grabdenkmäler Heinrichs des Löwen (gest. 1195) und seiner Gemahlin im Braunschweiger Dom, des Markgrafen Dedo (gest. 1190) und seiner Gemahlin (gest. 1189) und des Wiprecht von Groitzsch in Pegau.[2]) Die Todesdaten der Dargestellten haben ihn hier zur Datierung der Werke aus dem Ende des XII Jahrhunderts verleitet. Hasak hätte aber hauptsächlich noch einen Grabstein hinzuziehen müssen, den er gar nicht erwähnt, nämlich den einer Quedlinburger Äbtissin aus der Schlosskirche. Die dortige Gräberreihe hat uns schon für die beiden vorigen Stilgruppen Beispiele geliefert, und gerade, weil sie eine fortlaufende Folge bildet, ist sie für die Bestimmung so wichtig. Das hier in Frage kommende Grabmal (Fig. 16), welches mit dem der Gemahlin Heinrichs des Löwen in der Gewandanordnung, der Art der Aufbahrung so übereinstimmt, dass die innigste Verwandtschaft in Werkstatt und Entstehungszeit beider unabweisbar ist, trägt keinen Namen. Man könnte also im Zweifel sein, ob es einer der Agnes (gest. 1203), deren Grabstein bezeichnet ist, voraufgehenden oder folgenden Äbtissinnen angehört. Lässt uns nun schon die gröſsere Belebung auf ein jüngeres schlieſsen, so wird dies zur Gewissheit durch folgende Umstände. Noch ein zweites Grabmal befindet sich in der Reihe, das, obgleich sehr zerstört, doch noch erkennen lässt, dass es dem fraglichen äuſserst ähnlich war, so dass die Entstehungszeit beider ziemlich nahe bei einander liegen muss. Nun fallen aber die Todesdaten der beiden der Agnes vorausgehenden Äbtissinnen in die Jahre 1160 und 1184, so dass also hier der Zwischenraum besonders groſs ist und das frühere Todesdatum für diesen entwickelten Stil in eine viel zu frühe Zeit fallen würde, während die Äbtissinnen nach der Agnes sehr schnell aufeinanderfolgen mit den Jahren 1227, 1230, 1231, 1232 ihres Todes oder Amtsabschlusses. Ferner lehnt sich das durch Namensinschrift für die Äbtissin Gertrud (gest. 1270) bestimmte Grabmal noch ziemlich eng an die fraglichen Grabmäler an, was sehr unverständlich wäre, wenn diese in eine noch gröſsere Zeitentfernung zurückrückten als das ganz andersartige Agnes-Grabmal (1203). Wir hätten also ungefähr die Zeit 1227—1232 als frühestes Datum für das fragliche Denkmal. Das Braunschweiger Denkmal ist bei genau denselben Motiven eleganter und besser aus-



Fig. 16
Grabplatte
In der Schlosskirche zu Quedlinburg

[1]) Hasak, Geschichte der Deutschen Bildhauerkunst im XIII Jahrhundert, 1899, S. 2 ff., wo auch Abbildungen dieser Denkmäler.

[2]) Gurlitt, Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft XV, S. 91, mit Abbildungen.

geführt. Ein großer Zeitunterschied zwischen beiden ist unmöglich. Der Braunschweiger Dom wurde unmittelbar vor dem Tode Heinrichs des Löwen vom Blitz getroffen und litt stark unter dem Brande. Man wird da wohl zunächst eher an eine Wiederherstellung des Baues als an ein Prachtgrab gedacht haben. Die Neuweihe erfolgte erst im Jahre 1227 und gab die beste Gelegenheit auch für die Einweihung eines Denkmals Heinrichs und seiner Gemahlin. Auch hier fällt also die Wahrscheinlichkeit um das Jahr 1227. Der Sohn Heinrichs des Löwen, der Pfalzgraf Heinrich, der sehr wohl während seiner Herrschaft 1218—1227 die Veranlassung zur Herstellung dieses Denkmals gegeben haben kann, hatte zur Frau eine Enkelin des Grafen Dedo; diese Familienbeziehungen mögen beigetragen haben zu der nahen Verwandtschaft des Braunschweiger und des Wechselburger Denkmals.



Fig. 17
Engel
Aus dem Mittelschiff der Kirche zu Hecklingen

Das Pegauer Grabmal des schon 1124 verstorbenen Stifters würde dann wegen seiner Stilverwandtschaft ebenfalls in diese Zeit zu setzen sein.

Allen ist gleichmäfsig die künstliche Unruhe der Gewandung. Es ist, als brächte ein Wirbelwind Mantel und Unterkleid in unregelmäfsiges kleines Gefältel und schöbe die Stoffe in Lagen, in die sie durch ihre Schwere nicht geraten können. Dass sich einige beherrschende Linien bilden, dazu dienen die Handlungen der Dargestellten selbst; besonders charakteristisch ist es, wie die Gemahlin Heinrichs und die Quedlinburger Äbtissin mit den betend zusammengelegten Händen ihren Mantel straff nach oben ziehen.

Die Köpfe dagegen zeigen im Gegensatz zu denen der vorher betrachteten Hildesheimer und Halberstädter Chorschranken einen weichlichen abgerundeten leicht lächelnden Typus, einen Idealtypus, den man wohl besonders für die Denkmäler der Verstorbenen ausbildete, denn schon die Grabsteine des Magdeburger Erzbischofs Ludolf (?) (Fig. 4) und der Äbtissin Agnes, die noch dem vorhergehenden Stil angehörten, zeigen diesen Typus, der auch für die Darstellung von Engeln Anwendung fand. Auch dieser idealisierende Kopftypus dürfte wohl mit den jugendlich bartlosen

Köpfen auf byzantinischen Kunstwerken in Zusammenhang stehen. Engel, die dieser dritten Stilphase angehören, finden wir in der Kirche von Hecklingen bei Stassfurt[1]) an den Wandzwickeln zwischen den Arkaden des Mittelschiffes (Fig. 17). Auch hier die breiten, zuweilen eckigen, zuweilen rundlichen Faltenmotive, auch hier gleiche unberechtigte Stauungen in dem Fall der Gewänder und die leicht lächelnden weichlichen Köpfe. Wie die Figuren der Grabmäler, ruhen auch die Engel mit den Füfsen auf Blattkonsolen. Auch ein Gewölbeschlussstein mit dem Symbol des Evangelisten Matthäus (Fig. 19) im Bischofsgang des Magdeburger Domes gehört in diese Gruppe und kann der Baugeschichte nach nicht viel vor 1220 entstanden sein. Er zeigt den weichlichen Kopftypus mit dem Lächeln im Übermafs und den charakteristischen Faltenwurf. Besonders spitzig in der Bewegung sind die Figuren an der Kanzel in der Neuwerkskirche in Goslar, und auch in der Kleinkunst fehlt es nicht an



Fig. 18
Reliquienkasten aus vergoldeten Silberplatten
Im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg

Werken, die diesen Stil auf das Deutlichste darstellen; es sei hier nur auf den Reliquienkasten aus vergoldeten Silberplatten hingewiesen, der sich im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg befindet und die getriebenen Figuren der Kreuzigung auf dem Deckel, die sitzenden Apostel an den Seiten zeigt (Fig. 18).[2])

So können wir in Sachsen vom XII bis durch das erste Drittel des XIII Jahrhunderts drei aufeinanderfolgende Stile unterscheiden, den *ersten*, den gröfsten Teil des XII Jahrhunderts einnehmenden, ohne feinere Modellierung der Formen, mit meist nur eingravierten Faltenlinien, steif und schematisch in den Bewegungen, mit ausdruckslosen Köpfen, den *zweiten*, mit der Neigung zu stark bewegter paralleler Fältelung in der Gewandung, tiefer ausgearbeiteten und sich überschneidenden Formen, mit ausdrucksvollen und schärfer charakterisierten Köpfen, in der Zeit von 1190—1210 ungefähr, und den *dritten* mit stärkster Bewegung, gewaltsamen, eckigeren Faltenmotiven und künstlicher Zerknitterung. Die Zeit 1220—1230 scheint hierfür den Höhepunkt zu geben.

Es liegt in dieser Aufeinanderfolge eine Entwickelung, die auf dem intensiven Suchen nach gröfserer Belebung und wahrheitsgemäfser Darstellung der menschlichen

[1]) Büttner Pfänner zu Thal, Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler S. 162 ff.
[2]) Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte Bd. I, S. 631.

Gestalt beruht, diesem aber auf der Basis hauptsächlich zeichnerischer Ausbildung entgegenkommt. Es fehlt die Fähigkeit, einfach plastisch zu gestalten, es klebt noch vieles an der Fläche oder aneinander, und selbst dort, wo eine gröſsere Rundung eintritt, mangelt die Monumentalität und bleibt der Anklang an die Kleinkunst bestehen. In den Köpfen wird zwar durch Anlehnung an byzantinische Elfenbeine gröſsere Plastik neben der schärferen Charakterisierung erreicht, die Gewandung aber wird trotz der Belebung durch die byzantinischen Motive noch zum Spielball dekorativer Schnörkellust, die sich auch in den letzten Stil fortsetzt.

Zur monumental-plastischen Ausbildung dieser an Motiven jetzt reichen Kunst bedurfte es eines Anstoſses von auſsen. Er kam von Frankreich her, wo die Gotik gerade in diesem Augenblick im Erblühen war. Der Ansatzpunkt war in Magdeburg, wo in ebenderselben Zeit ein neuer Dom erbaut wurde und wohin ein Bildhauer seine Studien von Notre Dame in Paris und Chartres brachte, um damit eine neue Kunst einzuführen. Der Zeitpunkt lag zwischen dem zweiten und dem dritten der besprochenen Stile, also ungefähr zwischen 1210 und 1220. Figuren wie die kleinen Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen im Chor des Magdeburger Domes (Taf. II) zeigen auf das Deutlichste den Zusammenstoſs eines neuen monumentalen Stiles, der sich in den oberen, einfacher zusammengefassten Gewandteilen offenbart, mit dem ornamental bewegten Geschnörkel der unteren Ausläufer, wie sie dem von uns besprochenen zweiten Stil angehören. Für die oberen Hauptmotive der Bekleidung hielt der Künstler sich an die von Frankreich herübergebrachten Zeichnungen und Erfahrungen, während er bei den unteren Teilen, für die ihm vielleicht die nötigen Studien fehlten, oder an denen er doch noch seine alte Art glücklich zu verwenden glaubte, wieder in die frühere Methode verfiel. Diese monumentale Vereinfachung aber, die hier in Magdeburg zu dem zweiten einheimischen Stil hinzutritt, wirkte nun von Magdeburg aus weiter auch auf den letzten unruhiger und eckiger bewegten Stil und verband sich mit ihm zu Gebilden, wie sie uns in Freiberg und Wechselburg entgegentreten.



Fig. 19
Gewölbeschlussstein im Dom
zu Magdeburg

II

FRANZÖSISCHE EINFLÜSSE IN DER FRÜHGOTISCHEN SKULPTUR SACHSENS

An den Innenwänden des Chores im Magdeburger Dom ist eine Reihe kleiner Skulpturen eingemauert, die bei den Untersuchungen der Architektur und Plastik des Domes im besten Fall mit einer flüchtigen Bemerkung abgethan wurden. Eine genauere Prüfung dieser Stücke aber ergiebt, dass sie für die Geschichte der deutschen Skulptur im XIII Jahrhundert einen wichtigen Ausgangspunkt liefern und uns ein deutliches Beispiel dafür bieten, wie man zur Einführung der neuen Kunstformen französische Vorbilder nachahmte.

Die Zahl der in der Höhe zwischen dem Scheitel der unteren Arkaden des Umganges und der Bodenhöhe des oberen Bischofsganges eingemauerten Stücke gliedert sich in drei Bestandteile:

1. 20 kleine Gruppen von meist zwei Figuren, fast frei vor dem Grund herausgearbeitet, überdacht von einem Rundbogen, der auf Säulchen ruht, 38 cm hoch (Taf. I);
2. 10 Figuren der klugen und thörichten Jungfrauen, ebenfalls fast frei vor dem Grund ausgearbeitet, 75 cm hoch (Taf. II);
3. 5 stehende Engelsgestalten, im Relief wie die anderen, 85 cm hoch (Fig. 20, 21, 32 und 41).

Alle diese Figuren sind aus feinem Sandstein gearbeitet und stilistisch eng miteinander verwandt. Dem gleichen Stil gehören aber auch jene sechs grofsen Gestalten aus gröberem Kalkstein an, welche darüber an den Chorpfeilern in der Höhe des Bischofsganges angebracht und dort mit den Dreiviertelsäulen, die als Dienste hinauf zu den Gewölben führen, verwachsen sind (Fig. 22, 23 und 27).[1] Es ist leicht nachzuweisen, dass sämtliche Skulpturen nicht für den Platz bestimmt waren, den sie jetzt einnehmen.

Die kleinen Gruppen stellen, wie später gezeigt werden wird, die Tugenden und Laster dar. Bei diesen würde man unter allen Umständen eine gewisse Ordnung beanspruchen können, sie sind aber ganz willkürlich durcheinandergemischt, ihre Anordnung auf den beiden Seiten des Chores ist nicht symmetrisch, und sie sind unregelmäfsig einzeln oder bis zu vieren aneinanderschliefsend angebracht. Ferner erkennt man, dass alle diese kleinen Bogen ursprünglich eine zusammenhängende

[1]) Abbildungen aller sechs Figuren bei Flottwell, Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg, 1891, Blatt 37.

Arkadenreihe bildeten oder bilden sollten, einen Bogenfries, in dem jedes Feld durch eine Säule von dem nächsten geschieden war. Die Gruppen sind, wie man an den Grenzfugen der Blöcke beobachten kann, so abgeschnitten, dass das überragende freischwebende Ende des Bogens eines Stückes auf die zur Hälfte noch freie Deckplatte des Kapitells eines anderen Stückes passt. Aus dem Zusammenhang genommen, besitzen nun einzelne Stücke beide Seitensäulen, während andere sie dementsprechend entbehren oder nur eine behalten. Reiht man die Reliefs wieder aneinander, gleicht sich die Zahl der Trennungssäulchen aus.

Scheint es bei den klugen und thörichten Jungfrauen an den fünf Polygonseiten des Chores unwahrscheinlich, dass man so kleine Figuren für eine solche Höhe geplant hat, so ist es noch ungewöhnlicher, dass man kluge und thörichte Jungfrauen sich je abwechseln liefs, während sie im allgemeinen in zwei gegenüberstehende Gruppen gesondert sind. Auch ist das Bogenstück, welches jede Jungfrau bedacht, nicht ursprünglich dazugehörig, sondern der Block, aus dem die Figur mit der Nische gemeifselt ist, geht nur bis zur oberen Grenze des Kopfes, soweit auch die gerade Seitenkante reicht; der Bogenstein aber zeigt eine andere, rohere Bearbeitung und eine ungenaue Anpassung der Bogenwandung an die Seitenwandungen der Nische, ist also erst bei der Einmauerung hinzugearbeitet.

Am auffälligsten ist die unzweckmäfsige Verwendung der Engel. Von diesen sind an der nördlichen Seite des Chores zwei, an der südlichen drei angebracht, und zwar ist bei einigen, bei denen der Kopf an das Gesims stiefs, ein Stück aus dem letzteren herausgeschlagen. Die Grundfläche ihres Reliefs ist nicht flach wie bei den anderen, sondern bildet eine Kehle. Die Achse ihres Körpers ist ein wenig geneigt, und die Richtung der Bodenfläche steht zu ihr im schiefen Winkel. Endlich sind bei zweien unter der Fufsplatte noch die Reste einer baldachinartigen Bekrönung vorhanden (Fig. 20). Dies zeigt klar, dass wir es mit Figuren einer Archivolte zu thun haben.

Dass es sich endlich auch bei der jetzigen Stelle der sechs grofsen Figuren nicht um einen ursprünglichen Plan handelt, wird durch mehrere Umstände bewiesen. Erstens begegnet uns eine derartige Aufstellung von Statuen an den Pfeilern der Kirche hier zum erstenmal; die ähnlich angebrachten Figuren in den Domen zu Naumburg, Meifsen, Münster sind jüngeren Datums und vielleicht gerade nach dem Vorbild der Magdeburger erst geschaffen. Gleichzeitige oder frühere sind mir auch in Frankreich nicht bekannt, während es dort an ebenso konstruierten, mit Säulen verbundenen Statuen an Portalen nicht fehlt. Ferner sind die konsolartig kauernden Könige, auf denen die Füfse der Statuen stehen, offenbar nicht berechnet, auf einer weit vorragenden Platte zu ruhen, wie das jetzt geschieht, sondern sie sollten die Vermittelung zu einem weiter zurücktretenden Glied bilden, wie das sonst bei ähnlichen Formen der Fall ist. Überhaupt gehören die Dienste in den Chorecken, welche die Figuren in sich schliefsen, gar nicht dem ursprünglichen Bauplan an, sie sind ganz aufser Verband mit den Mauern und sind von dem späteren Baumeister nur vorgeklebt.

Nach diesen Beobachtungen und mit Rücksicht auf die Einheitlichkeit im Stil und die deutliche Zusammengehörigkeit getrennter Teile bleibt es nicht mehr zweifelhaft, dass die sämtlichen Skulpturen Teile eines Portales bildeten. Engel in der Archivolte, Figuren der klugen und thörichten Jungfrauen, Darstellungen der Tugenden und Laster, grofse Heiligenfiguren an Säulen bilden einen so speciell an Portalen des XIII Jahrhunderts gebräuchlichen Schmuck, dass man sich keinen anderen Zweck mit einiger Wahrscheinlichkeit ausdenken könnte. Es handelt sich offenbar um Rundfiguren und Reliefs, die, *ursprünglich für ein Portal bestimmt, nach der Verwerfung*

desselben bei dem Aufbau des Chores an möglichst passender Stelle zum Schmuck mit eingebaut wurden. Dass es nicht die Reste eines schon vollendeten, später abgerissenen Portals sind, geht daraus hervor, dass die einzelnen Stücke bei ihrer intakten Erhaltung und Frische dem Wetter nicht ausgesetzt gewesen sein können, und dass viele Glieder, die noch zu einem fertigen Portal gehört hätten, vollständig fehlen.

Die sechs grofsen Seitenfiguren des Portals stellen die vier Schutzheiligen des Domes dar, nämlich die gekrönten Ritter St. Mauritius mit Schwert und Schild und St. Innocentius, seinen Fahnenträger, mit Lanze und Schwert (Fig. 22), Petrus mit dem Schlüssel (Fig. 23) und Paulus mit dem Schwert, ferner Johannes den Täufer, der mit



Fig. 20
Engel im Dom zu Magdeburg



Fig. 21
Engel im Dom zu Magdeburg

beiden Händen eine runde Scheibe mit der Darstellung des Kreuzeslammes und der Umschrift »Johes Babtista † Ecce Agnus Dei« hält, und einen dritten langbärtigen Apostel, in dessen Linker nur noch der stabförmige untere Teil seines Attributs vorhanden ist. Die Überlieferung nennt ihn St. Andreas (Fig. 27). Alle stellen die Füfse auf die Schultern eines kauernden Königs, nur die Stützfigur des Andreas trägt keine Krone. Der Rücken der stehenden Figuren ist in Zusammenhang mit einem Säulenschaft, der bis zur Scheitelhöhe geht und an dem frei hinter dem Kopf ein tellerförmiger Nimbus klebt; auf diesem Nimbus setzt das Kapitell an mit einem Baldachin darüber. Die Figuren sind verschieden gut gearbeitet. Am engsten zusammen gehören die drei Apostel; ihre Bewegung ist noch befangen, die Arme und Hände liegen dicht am Körper, das Gewand ist einfach drapiert, und die Falten

bewegen sich in engen parallelen Linien, wobei die gerade herabfallenden Faltenzüge scharfe Kanten haben und an den freihängenden Säumen eckige, etwas schematische Grenzlinien bilden. Haare und Bart sind strähnenartig mit parallel eingemeifselten Linien behandelt.

Dass die beiden Ritter derber und roher scheinen, ist zwar zum Teil auf die Rüstung zu schieben; dennoch muss man diese Figuren einem Gehilfen zuschreiben, bei dem auch der Faltenwurf des Waffenrockes eine gewisse Zusammengehörigkeit mit den Aposteln verrät. Dasselbe betrifft Johannes den Täufer, der von den Aposteln dadurch abweicht, dass er neben gleichen Faltenmotiven und einer gleichen Haarbehandlung noch eine Neigung zu unruhigen Linien und zu rundlich vertieften Faltenthälern zeigt. Die Ohren sind viel roher gearbeitet, an den Händen und Füfsen stark die Adern hervorgehoben.

Von den kleineren Figuren sind vor allem die Engel vollständig im Gewandstil übereinstimmend mit den Aposteln, doch schliefsen sich ihnen auch die Jungfrauen und die kleinen Gruppen eng an; nur ist hier der Eindruck mehrfach verändert durch die langen weiblichen Gewänder. Denn sobald diese die Erde berühren, verlieren die Falten ihre Straffheit, und eine Masse runder, schnörkelhafter Bildungen macht den Abschluss. Die kleinen Gruppen der Tugenden und Laster sind etwas freier in der Bewegung als die grofsen Einzelstatuen.

Um nun nach den Figuren die Stellung, welche das geplante Portal in der Baugeschichte des Domes einnimmt, zu bestimmen, müssen sie auf irgend eine Weise mit den Bauteilen in Verbindung gebracht werden. Dass sie noch aus dem alten ottonischen Bau stammen, wie die Verfasser der Flottwellschen Publikation und noch Hasak in seiner Arbeit über den Magdeburger Dom annehmen,[1] ist gänzlich ausgeschlossen; auch waren schon lange vorher Kugler, Lotz u. a. zu der Erkenntnis gekommen, dass sie dem XIII Jahrhundert angehören müssen.[2] Schon die Säulenfigur als solche mit ihren Konsolen ist nicht früher denkbar, ferner ist



Fig. 22
St. Innocentius
Im Dom zu Magdeburg

[1]) Flottwell, a.a.O. S.V. — Hasak, Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues S. 18. Berlin 1896. — Derselbe, Geschichte der Deutschen Bildhauerkunst S. 33. 1899.

[2]) Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte I, S. 123. 1853. — Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands I, S. 417. 1862.

uns eine monumentale Skulptur in derartig plastischer Ausbildung der Gewandung und der Köpfe nicht vor dem XIII Jahrhundert bekannt, endlich sind die Bewegungsmotive in den kleinen Gruppen, das Fassen des Mantelbandes, das Überschlagen eines Beines erst mit dem XIII Jahrhundert aufgekommen, und die Rüstung der beiden Ritter ist vollständig die derselben Zeit, wie wir sie aus den Miniaturen kennen.

Für den Verlauf des Baues im XIII Jahrhundert nun bilden den besten Führer die verschiedenen Kapitelle, die auch Hasak in seiner Analyse des Dombaues ausführlich bespricht. Zu unterscheiden sind zunächst die Kapitelle des romanischen Baumeisters, welcher den Plan des Domes 1208 schuf und den Bau fast des ganzen Untergeschosses mit Ausnahme der südwestlichen Teile der Kirche ausführte, und die frühgotischen Knollen- oder Hörnerkapitelle, mit denen der gotische, nach Hasak aus Maulbronn stammende Baumeister seine Teile, den Bischofsgang und die oberen Chorwände, ausstattete.



Fig. 23
St. Petrus
Im Dom zu Magdeburg

Zwischen diese beiden Gruppen fällt eine Reihe von etwas ungeschickteren frühgotischen Kapitellen mit ängstlichen Knollenbildungen und gelappten Blattformen, die sich fest an den Kern des Kapitells anlegen. Diese Kapitelle gehören einem Baumeister an, der, wie Hasak nachgewiesen hat, vor dem Einsetzen des geübten Gotikers schon anfängt, den romanischen Bauplan zu gotisieren, indem er den romanischen Kapellenkranz im Chor aufsen gotisch umkleidet.

Zu dieser letzten Gruppe nun gehören auch die Kapitelle der Säulchen zwischen den kleinen figürlichen Reliefs; *wir müssen also das begonnene Portal diesem ersten, etwas ungeschickten Gotiker zuschreiben.* Damit stimmen auch die übrigen Thatsachen überein. Hasak zeigt, dass dieser Meister nur ganz kurze Zeit thätig war und dann von dem besseren abgelöst wurde. Das erklärt, weshalb sein Portal Fragment blieb. Ferner sind die Skulpturen gerade an der Stelle des Baues eingesetzt, wo der zweite Gotiker beginnt. Das erkennt man aus den Knollenkapitellen und den Profilen dicht unter dem Abschluss der unteren Chorwand, beim Beginn des Bischofsganges. Dem neuen Baumeister passten also die begonnenen Portalfiguren seines Vorgängers nicht mehr in seinen Plan, oder sie waren ihm nicht gut oder schon nicht mehr modern genug — die Entwickelung schritt damals sehr schnell vorwärts —, und er brachte nun die bereits ausgeführten Stücke, so gut es eben ging, bei seinem Weiterbau unter; war es doch Bestimmung bei den Steinmetzen, wenigstens lesen wir das in den späteren Ordnungen, dass einmal fertige Stücke auch bei dem Eintritt eines neuen Baumeisters mit versetzt werden mussten.

Während wir dem Wechsel der Meister und Pläne, wie sie Hasak vorführt, gefolgt sind, können wir seine Zeitangaben nicht so unbedingt annehmen. Nachdem der alte Dom 1207 teils abgebrannt, teils niedergerissen war, wurde 1208, nach anderer Angabe erst im Januar 1209, der Grundstein zum neuen gelegt. Nun soll nach Hasak

schon 1210 der zweite Baumeister, also der Schöpfer des Portals, ihn abgelöst und die Chorkapellen gotisiert und fertiggebaut haben. Es müssten demnach in der kurzen Zeit von höchstens zwei Jahren von dem romanischen Baumeister der untere Teil fast des ganzen Domes, einschliefslich der zahlreichen Kapitelle, vollendet und noch viele Stücke fertiggestellt sein, die beim Bischofsgang mit verwandt wurden. Das ist wenig wahrscheinlich. Hasaks Beweis dafür besteht nur darin, dass 1211 und 1212 schon eine Kapelle des Domes erwähnt wird, und er versteht darunter eine der durch den zweiten Baumeister zu Ende geführten Chorkapellen. Eine solche wird aber kaum gemeint sein, sie wäre doch auch für eine kirchliche Handlung zu klein gewesen; es mag vielmehr noch während des Baues ein Stück des alten Domes als Kapelle stehen geblieben sein, die einstweilen zur Aushilfe diente, vermutlich in der Südwestecke, wo der Neubau erst in späterer Zeit in Angriff genommen wurde, als der Chor schon vollendet war, und wo nach Hasak die Kirche St. Nikolai gestanden haben soll.



Fig. 24
Kapitell im Chor des Magdeburger Domes

Ist es also nicht erwiesen, dass der erste gotische Baumeister schon 1210 thätig war, so ist diese Zeit auch nicht für die Portalfiguren gegeben; die umfangreiche Thätigkeit des romanischen Baumeisters spricht vielmehr dafür, das Einsetzen des Gotikers etwas weiter herabzusetzen.

Dieser bringt nun auch im Figürlichen einen neuen Stil. An den spätromanischen Kapitellen unten im Chor befinden sich mehrere figürliche Darstellungen. Dieselben zeigen eine grofse Verschiedenheit von den Portalskulpturen. Abgesehen davon, dass sie in flacherem Relief gehalten sind, findet sich bei ihnen nichts von der straffen, scharfkantigen, parallelen Faltenanordnung, sondern eine unorganische Belebung der Gewandung durch zahlreiche Überschneidungen und rundliche Vertiefungen, die ein unruhiges Gefältel darstellen. Es ist das eine zeichnerische und keine plastische Art der Behandlung, wie wir sie in zahlreichen Miniaturen um 1200 finden. Man vergleiche z. B. den Engel der Verkündigung von einem Kapitell (Fig. 24)



Fig. 25
Miniatur der Hamburger Stadtbibliothek

mit einer sächsischen Miniatur vom Anfang des XIII Jahrhunderts in der Hamburger Stadtbibliothek (Fig. 25).[1])

Dieser Manier gegenüber bilden die im Chor eingemauerten Figuren etwas Neues; sie repräsentieren eine wirklich statuarische Plastik, und das Zusammentreffen des neuen Bildhauers mit dem älteren kann man an der Figur des Täufers beobachten, die schon oben als verschieden von den Apostelfiguren hingestellt wurde. An ihr sieht man, wie ein Bildhauer seine Statue im Stil der Apostelfiguren gestalten will, aber noch befangen ist in der Faltenmanier der romanischen Kapitelle.

Woher bringt nun der Meister des Portals seinen neuen Stil? Die Antwort liefern uns die Figuren selbst: aus Paris und Chartres. Zunächst beweisen dies die 20 kleinen Reliefs. Dieselben teilen sich in zwölf Darstellungen von ruhig nebeneinander sitzenden Figuren und in acht bewegtere Scenen. Diese acht Vorgänge erklären sich leicht, sobald man ihre Zugehörigkeit zu einem Cyklus von zwölf Lastern erkennt, der sonst nur in der Isle de France vorkommt. Es ist ein so besonderer Cyklus, dass er unmöglich unabhängig erfunden sein kann, und er findet sich nur an dem mittleren Westportal von Notre-Dame in Paris an dem Sockel der Seitenwandungen und noch einmal in den Glasfenstern der grofsen Rose darüber,[2]) in Chartres an den Pfeilern des Südportals der Kathedrale[3]) und an dem von Paris ganz abhängigen Portalschmuck des Domes von Amiens[4]) an gleicher Stelle wie in Paris. Darstellung und Reihenfolge sind in allen Beispielen fast vollständig übereinstimmend, und zwar wie folgt:



Fig. 26
Superbia
Chartres, Südportal des Domes

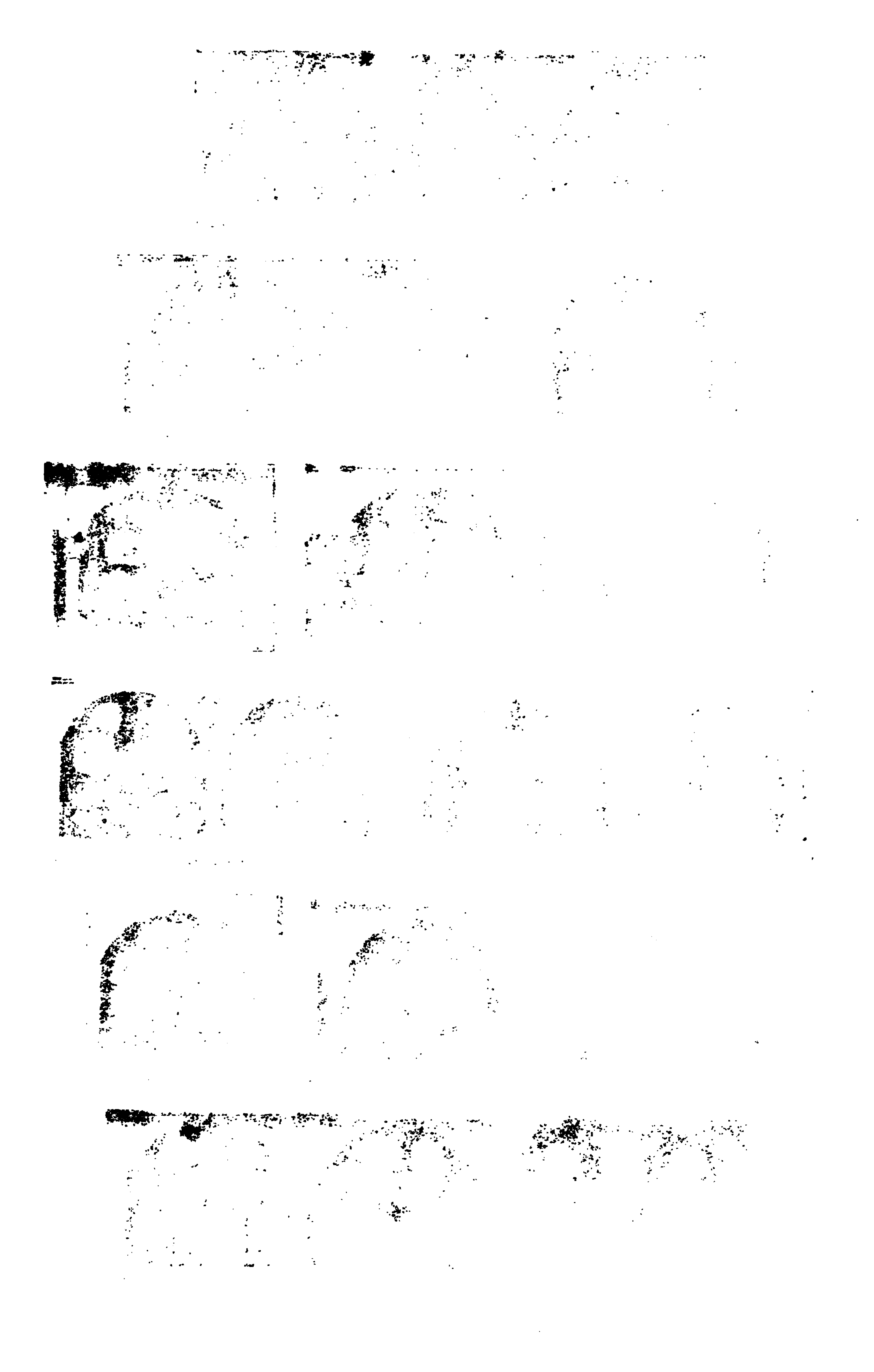
1. *Superbia.* — Jüngling mit dem Pferd stürzend;
2. *Stultitia.* — Halbnackte Figur mit Keule, auf einen Gegenstand (Stein oder Eichel?) beifsend;
3. *Luxuria.* — Ein vornehmer Jüngling und eine mit Reif oder Krone geschmückte Frau umarmen sich;
4. *Avaritia.* — Frau legt Geld in eine Kiste;
5. *Desperatio.* — Frau oder Mann ersticht sich mit dem Schwert;
6. *Idolatria.* — Frau oder Mann kniet vor einem Götzenbild;

[1]) In Scrinio 85. Vergl. A. Haseloff, Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII Jahrhunderts. Strafsburg 1897. S. 17. Dort auch andere verwandte Miniaturen abgebildet.

[2]) Einzelne Abbildungen bei Lassus et Viollet-le-Duc, Monographie de la Cathédrale de Chartres Pl. 22.

[3]) Ebendort und bei Marcou, Sculptures Comparées du Trocadero, II Pl. 24.

[4]) De Caumont, Bulletin Monumental, Sér. II, Tome I, 1845, p. 431.



[illegible] AN DEN CHORWÄNDEN DES MAGDEBURGER DOMES

[illegible] das [illegible]

[illegible] Paris [illegible] teilen sich [illegible] in acht [illegible] Zage [illegible] besonderer [illegible] er findet sich nur [illegible] Westportal von Notre-[illegible] Sockel der Seiten-[illegible] einmal in den Glas-[illegible] Rose darüber.[4] in Chartres [illegible] Südportals [illegible] von Paris [illegible] des Domes [illegible] Amiens[4] an [illegible] Stelle wie in Paris. [illegible] sind in [illegible] Beispielen fast [illegible] überein-[illegible], und zwar wie folgt.



1. *Superbia* [illegible] Jüngling mit dem Pferd stürzend;
2. *Stultitia* [illegible] Halbnackte Figur mit Keule, auf einen Gegenstand (Stein oder Eichel) beißend;

[illegible] und [illegible] Krone ge-

[illegible] mit dem Schwert [illegible] Götzen [illegible]

[illegible] Sächsische Malerschule des [illegible] Monographie de la [illegible]

[illegible] Trocadero, II Pl. 24 [illegible] 1845, p. 4 [illegible]














TAFEL I

RELIEFS DER TUGENDEN UND LASTER AN DEN CHORWÄNDEN DES MAGDEBURGER DOMES

7. *Ignavia.* — Mann entflieht vor einem Hasen, der neben einem Busch hervorkommt, und lässt sein Schwert fallen;
8. *Ira.* — Eine Frau zückt ein Schwert gegen einen Greis oder Mönch mit Buch;
9. *Malignitas.* — Frau schlägt mit der Hand und stöfst mit dem Fufs nach einem Diener, der ihr einen Becher reicht;
10. *Discordia.* — Mann und Frau raufen sich und lassen dabei Krug und Spinnrocken fallen;
11. *Contumacia.* — Mann steht unehrerbietig vor einem Bischof;
12. *Inconstantia.* — Mönch verlässt ein Gebäude (sein Kloster) und lässt seine Schuhe vor demselben zurück.

Mit diesen Darstellungen stimmen die Magdeburger vollständig überein; die geringen Veränderungen gegenüber dem französischen Cyklus sind unwesentlich; so hat in 8 der bedrohte Mann kein Buch, in 10 sind die beiden Raufenden Männer. Ferner sitzen die Personen oft, wo sie im französischen Cyklus stehen — offenbar mit Rücksicht auf die niedrige Arkadenform —, und schliefslich sind die meisten Kompositionen im Gegensinn. Ganz fehlen in Magdeburg 2, 3, 4 und 5, die entweder noch nicht fertig waren oder verloren gegangen sind.

Der Cyklus in Amiens kommt als Vorbild nicht in Betracht, da er einem späteren Stil angehört als die Magdeburger Gruppe. Es ist ferner unwahrscheinlich, dass die Zeichnung des hochgelegenen Pariser Glasfensters zum Modell für die Skulpturen diente. Es bleiben also nur die Portalreliefs von Chartres und Paris übrig, von denen die Pariser die gröfsere Wahrscheinlichkeit für sich haben, weil sie sich in Arkadenreihen befanden wie die Magdeburger, während die in Chartres an Pfeilern übereinander angebracht sind.[1])

Über den zwölf Lastern sind in dem französischen Cyklus zwölf Tugenden angebracht, sitzende weibliche Gestalten mit einem Schild, das ihr Emblem zeigt:

1. Humilitas. — Taube;
2. Prudentia. — Schlangenstab oder Nagel (?);
3. Castitas. — Phönix;
4. Caritas. — Widder (sie giebt einem Armen einen Mantel);
5. Spes. — Kreuzesfahne;
6. Fides. — Kelch mit Kreuz darüber;
7. Fortitudo. — Löwe (sie trägt eine Rüstung);
8. Patientia. — Rind;
9. Dulcedo. — Lamm;
10. Concordia. — Dreiteiliger Busch (Ölzweig);
11. Obedientia. — Kamel;
12. Perseverantia. — Krone.

Diesen entsprechen in Magdeburg ebenfalls zwölf Arkaden mit sitzenden Personen, doch war dem deutschen Bildhauer die Symbolik der Schilde vermutlich nicht verständlich; er begnügte sich daher, einfach behaglich sitzende Figuren darzustellen, musste aber, um einen den Lastern entsprechenden Raum gut zu füllen, in jede

[1]) Die Pariser Reliefs haben durch ihre niedrige Stellung sehr gelitten, und mehrere Figuren sind nicht mehr scharf zu erkennen; zur Ergänzung kann man die gut erhaltenen gleichen Darstellungen in Chartres und Amiens heranziehen. Zur Vergleichung mit Magdeburg ist hier die Superbia von Chartres abgebildet (Fig. 26).

Arkade zwei Personen setzen. Sie sind nicht näher charakterisiert, sie legen die Hände auf das Knie oder in das Mantelband, schlagen zuweilen das Bein über oder stützen den Kopf. Neben einem Mädchen sitzt einmal ein Guitarrespieler, einmal ein Jüngling mit einer Blume, sechsmal sind zwei Männer, einmal zwei Frauen neben-



Fig. 27
St. Andreas
Dom zu Magdeburg



Fig. 28
Chartres. Statuen am Südportal des Domes

einandergesetzt, dreimal ist nur eine einzelne Figur dargestellt, und zwar eine gekrönte Frau, ein Jüngling und eine Frau, die ihre Rechte an das Kapitell legt.

Der Magdeburger Bildhauer hat aber aufser Paris auch Chartres gesehen. Bei den zu zweien sitzenden Tugendfiguren mögen ihm die ebenso angeordneten 28 Prophetenfiguren in Erinnerung gewesen sein, die sich unter dem Bogen befinden, der

in Chartres die beiden Pfeiler mit den Tugend- und Lasterfiguren verbindet. Unverkennbar aber ist die Verwandtschaft der grofsen Apostel an den Thürwandungen desselben Portals in Chartres mit den Magdeburger. Es ist keine Figur kopiert, etwa wie die Bamberger Heimsuchung nach der Rheimser,[1]) aber der Stil ist genau übereinstimmend, die Behandlung der Gewänder in strengen, oft scharfkantigen parallelen Falten, die Stellung und die noch befangenen Bewegungsmotive sind dieselben. Man vergleiche zum Beispiel den hl. Andreas (Fig. 27) mit Aposteln der linken Thürleibung in Chartres (Fig. 28). Auch die architektonische Eingliederung entspricht in Magdeburg vollständig der in Chartres. Hier stehen die Statuen auf kauernden Gestalten, und die Fufsplatten sind so dünn, dass sie unmittelbar auf jene die Füfse zu setzen scheinen, wie das in Magdeburg geschieht. Sie sind ebenso mit einem Säulenstamm verbunden, an dem dicht unter dem Kapitell der vom Kopfe losgetrennte Nimbus haftet. Und wie in Chartres, ist auch in Magdeburg beim Andreas der Baldachin aus Architektur von Giebeln und Türmen gebildet und das Kapitell aus der gleichen Kelchform mit den aufgerichteten anliegenden Blattreihen. Die Kapitelle und Baldachine der anderen fünf Magdeburger Statuen weichen ab, aber die des Andreas sind auch die einzigen, die dem Meister des Portals angehören; nur sie sind aus dem gröberen Kalkstein gearbeitet, aus dem auch die Figuren hergestellt sind, während man die übrigen aus dem feineren Sandstein später beim Einbau hinzufügte, und auch nur beim Andreas sind Kapitell und Baldachin aus einem einzigen Block gearbeitet, während sie bei den anderen zusammengesetzt sind.[2]) Weiter ist darauf hinzuweisen, dass sich in den Archivolten der Thür in Chartres Engel befinden wie in Magdeburg, dass am äufsersten Bogen der Vorhalle über den Pfeilern der Tugenden und Laster auch die klugen und thörichten Jungfrauen angebracht sind und dass eine der Magdeburger (Taf. II, die zweite der unteren Reihe) in Kostüm und Stellung einer Frauengestalt an den Pfeilern des ungefähr gleichzeitigen Nordportals in Chartres auffällig ähnelt (Fig. 29).

Sind also eine Reihe von Beziehungen zu Chartres vorhanden, hauptsächlich in stilistischer Hinsicht, so hat doch das Pariser Portal (Fig. 30) in erster Linie das Vorbild des Magdeburger gebildet; denn nur dort sieht man die Sockelarkaden mit den Tugenden und Lastern, und nur dort finden sich die den Magdeburger entsprechenden zehn Nischen mit den klugen und thörichten Jungfrauen auf flachem Hintergrund, die übereinander die Seitenpfosten der Thür bildeten. Diese Figuren sind bei dem heutigen Portal allerdings durch moderne ersetzt, so dass wir sie im

---

[1]) Dehio im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsammi. Bd. IX, S. 194. — Arthur Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Strafsburg 1897.

[2]) Die Knospenkapitelle der anderen verraten den zweiten Gotiker. Bei den vier grofsen mittleren Baldachinen sieht man sofort, dass sie erst für die neue Bestimmung der Figuren hergestellt sind. Der Steinmetz hat bei ihnen in trockener Weise romanische Formen nachgeahmt, ebenso wie er beim Baldachin des Innocentius antikes Akanthusblatt nachbildete. Es war derselbe, der auch die antikisierenden Akanthuskapitelle gearbeitet hat, welche die meisten der gleichzeitig eingebauten, noch aus dem alten ottonischen Dom stammenden Granitsäulen bekrönten. Wahrscheinlich hatten einige dieser Säulen noch ihre alten aus Italien stammenden Kapitelle. Dieselben waren aber wohl nicht mehr in gutem Zustand. Man erneuerte sie jetzt, bildete sie, wo sie fehlten, nach und setzte aus den gleichen Blattformen dann auch die Umrahmung der östlichen Nische im Bischofsgang und das Gesims aufsen am Chor zusammen. Diese Stücke stammen demnach nicht, wie Hasak a. a. O. S. 18 annimmt, noch aus dem alten Dom.

einzelnen nicht mehr vergleichen können; auch die grofsen Apostelfiguren an den Seiten sind während der Revolution zerstört worden und erneuert. Da das Portal ungefähr gleichzeitig mit dem von Chartres ist, so haben sie vielleicht denen von Chartres geglichen und den Magdeburger direkt mehr als Vorbild gedient, als wir das jetzt beurteilen können.

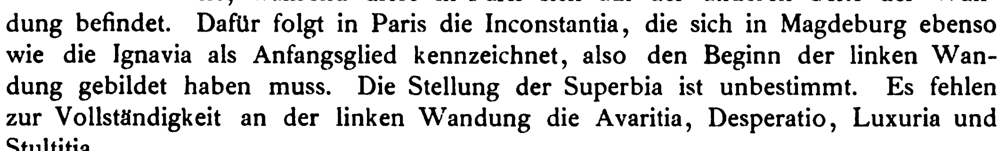
Jedenfalls kann man nach dem Pariser Vorbild eine Rekonstruktion des geplanten Magdeburger Portals versuchen, die im wesentlichen zutreffend sein wird (Fig. 31). Wenigstens ist zum unteren Teil alles Figürliche vorhanden, dagegen fehlen bis auf die fünf Engel die Figuren der Archivolten und noch vollständig das Bogenfeld, welches wegen seiner kleinen Dimensionen wohl kaum wie dasjenige in Paris und Chartres das Jüngste Gericht darstellen konnte, oder jedenfalls nur in sehr verkürzter Form.



Fig. 29
Chartres. Statue am Nordportal des Domes

Von den grofsen Figuren standen wie immer die Apostelfürsten zunächst der Thüröffnung, wahrscheinlich wie in Paris und Chartres Petrus vom Eintretenden links, Paulus rechts; dann folgten dem Range nach Andreas und Johannes der Täufer und als äufserste Figuren, Wächtern gleich, die gewappneten Gestalten des Mauritius und des Innocentius.

Auch die Reihung der Laster lässt sich zum Teil bestimmen. In zwei Fällen sind zwei Arkadenbogen aus einem Block gearbeitet, in dem einen folgt die Ira der Malignitas wie in Paris, Chartres und Amiens. Davor steht im französischen Cyklus die Ignavia, mit der in Paris und Amiens eine Portalwandung, in Chartres eine Pfeilerreihe beginnt. Da nun auch in Magdeburg die Ignavia als Anfang dadurch gekennzeichnet ist, dass der Bogen auf der ganzen Deckplatte des Kapitells aufliegt, während dort, wo sich eine Arkade anschloss, nur die Hälfte bedeckt ist, und da ferner das rechts überstehende Bogenstück auf die halbe Kapitellplatte der Malignitas passt, so können wir annehmen, dass die Reihenfolge auf der rechten Wandung zunächst dieselbe war wie in Paris. Die Anreihung der in Frankreich auf die Ira folgenden Discordia würde auch in Magdeburg in Bezug auf Verbindung von Säule und Bogen passen. Ebenso die nun folgende Contumacia, die aber in Magdeburg mit der Idolatria durch einen gemeinsamen Block verbunden ist, während diese in Paris sich auf der anderen Seite der Wandung befindet. Dafür folgt in Paris die Inconstantia, die sich in Magdeburg ebenso wie die Ignavia als Anfangsglied kennzeichnet, also den Beginn der linken Wandung gebildet haben muss. Die Stellung der Superbia ist unbestimmt. Es fehlen zur Vollständigkeit an der linken Wandung die Avaritia, Desperatio, Luxuria und Stultitia.



Die zwölf Tugenden dagegen sind vollzählig, aber ihre Reihenfolge lässt sich nicht feststellen. Zu bemerken ist nur, dass die beiden Paare mit dem musizierenden Jüngling aus einem gemeinsamen Block gemeifselt sind und ebenso die gekrönte Frau mit der, die ihre Hand zum Kapitell erhebt. Aufserdem ist ein Stück als Anfangsglied und ein anderes als Endglied dadurch gekennzeichnet, dass die Säule links bezw. rechts verdoppelt und von dem Bogenstück ganz überdeckt ist. Da die Tugenddarstellungen im Durchschnitt breiter geraten sind als die Laster, so beschränkte sich der Bildhauer bei dreien auf eine einzelne sitzende Figur, um die

TAFEL II

DIE KLUGEN UND THÖRICHTEN JUNGFRAUEN AN DEN CHORWÄNDEN DES MAGDEBURGER DOMES














TAFEL II

DIE KLUGEN UND THÖRICHTEN JUNGFRAUEN AN DEN CHORWÄNDEN DES MAGDEBURGER DOMES

Länge der Reihe mit jener der darunter anzubringenden Laster wieder auszugleichen. Die Zusammenfügung nach Maſsgabe der überstehenden Bogen und der freien Kapitelle erlaubt verschiedene Variationen.

Da die ganze Reihe der Tugenden vorhanden ist, so ergiebt sich aus der Halbierung der Länge der Gesamtreihe die Breite der Portalwandungen. Mit dieser stimmt die Breite, welche drei der groſsen Säulenfiguren nebeneinander einnehmen, überein. Die Höhe der Portalseiten lässt sich annähernd durch die Höhe der groſsen Figuren und ihrer Baldachine und die Höhe der Tugend- und Lasterarkaden mit Zusatz eines Sockels bestimmen, ebenso aber auch durch die Jungfrauen, welche zu fünf übereinander die seitlichen Thürpfosten bilden. Beide Additionen ergeben das gleiche Resultat. Es fehlt uns nur die Breite der Thüröffnung und damit auch die Gröſse der Archivolten. Doch auch diese lässt sich annähernd rekonstruieren durch den Umstand, dass sich unter den erhaltenen Engeln einer befindet, der ein Schriftband mit der Inschrift »Gabriel« in der Hand hält (Fig. 32). In der Engelglorie, welche auf die Archivolten verteilt war, befanden sich also auch die Erzengel, und da diese schwerlich mit den übrigen Engeln vermischt waren, so ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, dass die vier Erzengel eine Archivolte füllten, wie das auch an der Freiberger Goldenen Pforte der Fall ist. Da aber vier dieser Engel die geringste mögliche Zahl für eine Archivolte ausmachen, so müssen sie die innerste gebildet haben. Die Gröſse der Engel giebt uns also auch hierfür annähernde Maſse. Die Stellung der übrigen erhaltenen Engel ist durch ihre Neigung zum Teil gegeben.[1])

Nimmt man den Winkel der Portalwandungen an, wie er an Notre-Dame in Paris sich findet, so ergiebt das Gesamtmaſs des Portals eine Breite von ungefähr 6 m. Es ist dies die Gröſse der Querschiffportale in Magdeburg, von denen das südliche noch zur Zeit des romanischen Baumeisters vollendet wurde, während das nördliche in seiner jetzigen Gestalt einer bedeutend jüngeren Zeit angehört. Für diesen nördlichen Querschiffflügel war also unser Portal offenbar bestimmt, der Bau war ja auch in seinen unteren Teilen unter dem romanischen Baumeister so weit vorgeschritten, dass die Errichtung dieses Portals unmittelbar bevorstand, während bis zur Anbringung des Hauptportals an der Westfassade der Bau damals noch lange nicht weit genug gediehen war, ganz abgesehen davon, dass dort gröſsere Maſse wünschenswert gewesen wären.

Wenn in der Rekonstruktion die Thüröffnung durch ihre geringe Breite im Verhältnis zur Höhe auffällt, so ist auf die Thüren am südlichen Querschiff des Straſsburger Münsters hinzuweisen, die in ihrem Aufbau mit den Apostelfiguren, wie er sich vor der Zerstörung in der Revolution zeigte,[2]) von deutschen Portalen dem Magdeburger durchaus am nächsten stehen. Auch sie haben diese schmalen Verhältnisse, die durch einen tief herabreichenden Thürsturz einigermaſsen korrigiert werden. Das Straſsburger Portal geht offenbar auf die gleichen Quellen zurück wie das Magdeburger.

---

[1]) In der Rekonstruktion sind die nicht vorhandenen Figuren nur in äuſseren Umrissen angegeben oder die entsprechenden Felder frei gelassen. Die Säulenbasen und Gesimse sind in Nachahmung des Pariser Portals gestaltet, teilweise etwas vereinfacht. Auch die Säulen zwischen den sechs groſsen Figuren sind in Anlehnung an das Pariser Portal hinzugefügt, obgleich nicht feststeht, dass sie auch bei dem Magdeburger geplant waren.

[2]) Vergl. den Stich in Schads Münsterbüchlein von 1617, abgebildet bei Georg Mitscher, Zur Baugeschichte des Straſsburger Münsters. 1876. — Vergl. ferner Meyer-Altona, Die Skulpturen des Straſsburger Münsters. Straſsburg 1894. S. 10.

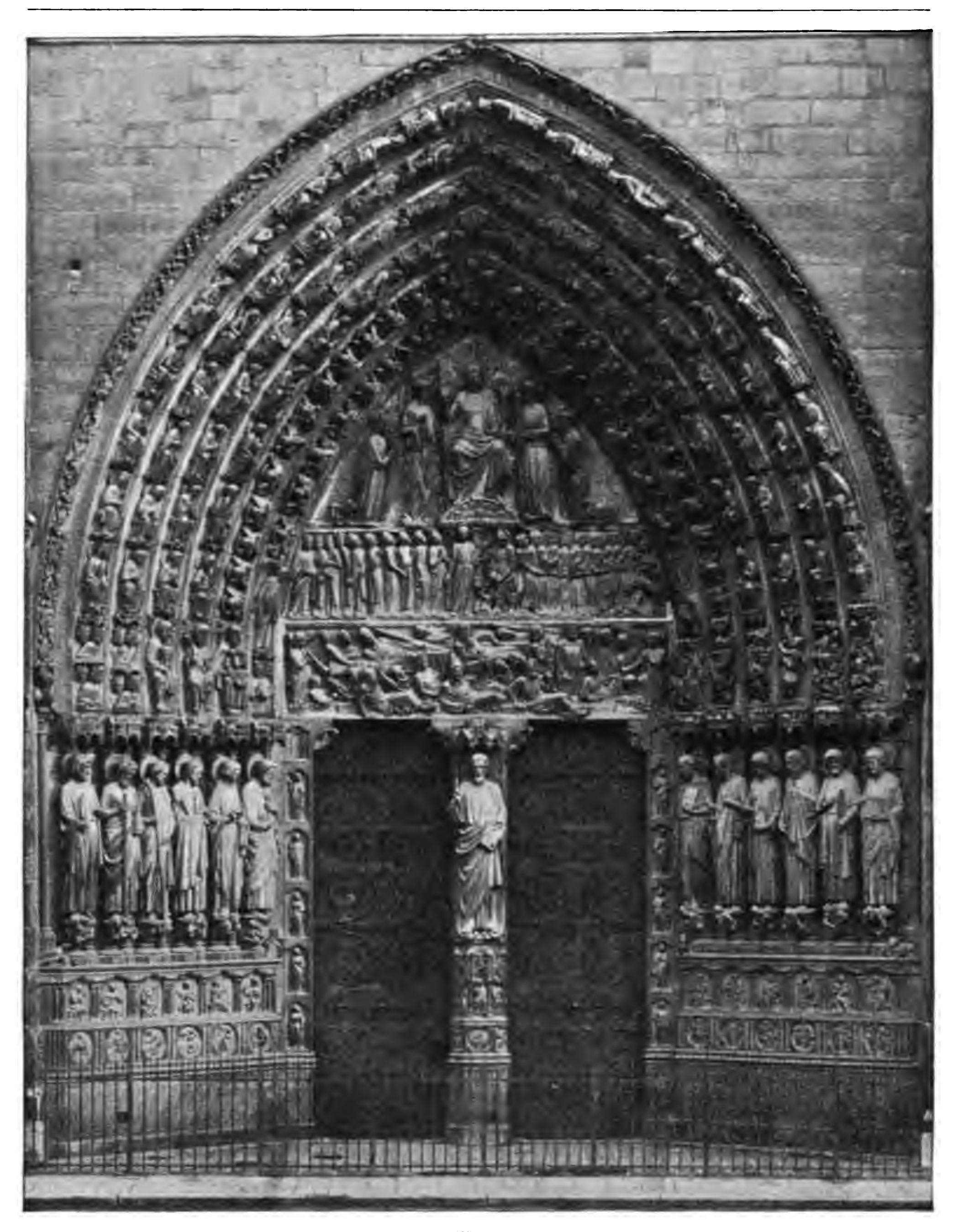


Fig. 30
Paris, Notre-Dame
Westliches Hauptportal

Das Magdeburger Portal steht nun allerdings in künstlerischer Beziehung unter seinem französischen Vorbild. Die Figuren sind ungeschickter und unrichtiger in den Körperverhältnissen, viel ärmlicher in der Zahl der Bewegungsmotive, durch das Fest-

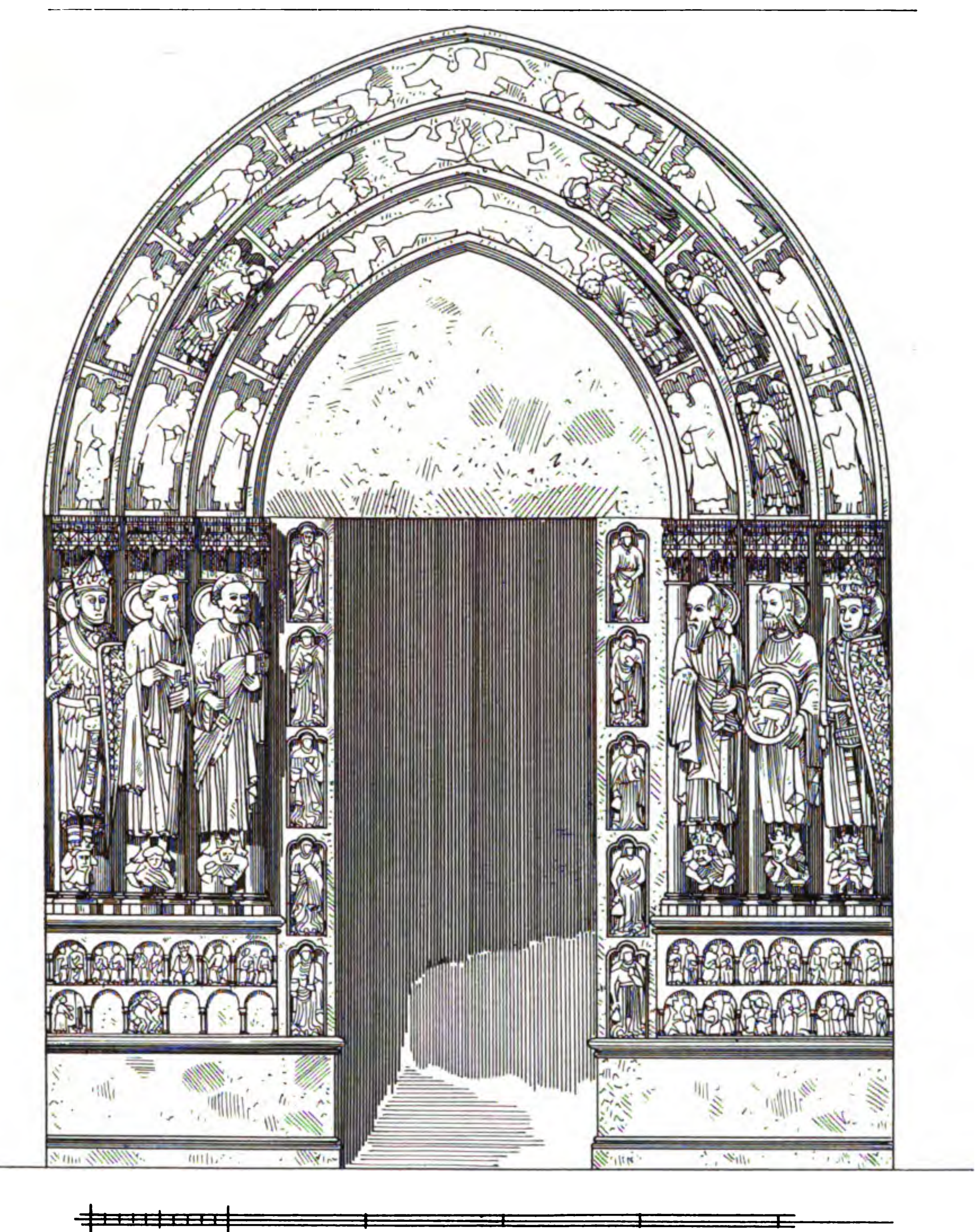


Fig. 31
Rekonstruktion des geplanten Nordportals am Magdeburger Dom

halten an den altgewohnten Faltenschnörkeln ungleichmäfsiger in der Gewandbehandlung und endlich in dem Verhältnis der Mafse der einzelnen Figuren zu einander

und zu der Architektur nicht so wohl erwogen. Es war ja aber auch der erste Versuch, mit dem schon der Nachfolger nicht mehr zufrieden war.

Die alte Bemalung, deren Reste die grofsen Säulenfiguren noch zeigen, stammt wohl erst aus der Zeit nach ihrer Einfügung in den Chorbau; denn bei den anderen kleineren Portalteilen finden sich keinerlei Farbspuren. Für Farbigkeit bestimmt waren sie aber gewiss alle. Beim hl. Innocentius, dessen Bemalung noch am kräftigsten erhalten ist, ist das Gesicht fleischfarben, mit roten Backen und mit schwarzer Iris und Augenbrauen, der Rock blau mit rotem Gürtel, der Kettenpanzer am Kopf schwärzlich, der Schild mit goldgelben Ornamenten auf blauem Grund, Krone und Kette ebenfalls gelb, wohl ursprünglich vergoldet.



Fig. 32
Engel Gabriel im Dom zu Magdeburg

Es bleibt nun noch übrig, aus den Vorbildern eine Zeitgrenze für das Magdeburger Portal festzustellen. Ganz feste Daten sind weder in Paris noch in Chartres vorhanden, doch wissen wir von Paris, dass der Bau der Fassade 1208 schon in Angriff genommen war,[1]) und man musste natürlich mit den Portalen beginnen.

In Chartres wurde das südliche Seitenportal, welches wir in erster Linie als vorbildlich für den Magdeburger Meister ansahen, 1212, das Nordportal 1215 begonnen.[2]) Die Zeit 1210—1212, in welche Hasak den zweiten Magdeburger Baumeister setzt, mit dem wir unseren Bildhauer identifiziert haben, wäre also vielleicht noch möglich, wenn er seine Studien auf Paris beschränkt hat, denn dort konnte er zwischen 1208 und 1210 den Bau des Mittelportals schon mit angesehen haben. Hat er dagegen auch die Portale von Chartres studiert, wie wir das für wahrscheinlich halten, so kann er erst gegen Ende des zweiten Jahrzehntes nach Magdeburg zurückgekehrt sein. Es würde dieser Zeitpunkt auch dem romanischen Baumeister in Magdeburg mehr Spielraum lassen.

Vermutlich hatte der Erzbischof Albrecht, dem Paris gut bekannt war, bei dem Bau seines Domes einen Steinmetzen nach der französischen Hauptstadt gesandt, um sich dort den Schmuck der neuen grofsen Kathedrale anzusehen. Der Ruhm des nahen Domes von Chartres zog den Bildhauer auch nach dieser Stadt, und nachdem er an beiden Orten gearbeitet und gelernt hatte, kehrte er in die Heimat zurück.

[1]) V. Mortet, Étude historique et archéologique sur la Cathédrale etc. de Paris du VIe au XIIe siècle. 1888. p. 46 Anm.: Acte von 1208: »in recompensationem quarundam domorum et edificiorum Domus pauperum ante portas ecclesiae nostrae site pro necessitatibus et utilitatibus fabrice ecclesie dirutorum«.

[2]) Abbé Bulteau, Monographie de la Cathédrale de Chartres. IIme éd. 1887. Bd. II, p. 160 und 284.

Hier war der romanische Baumeister noch thätig, und es ist vielleicht gar nicht notwendig, anzunehmen, dass er diesen vollständig ablöste, sondern er kam vielleicht als Bildhauer nur zur Mitarbeit. Es mag unter den Augen des alten Baumeisters geschehen sein, dass der neue Steinmetz es durchsetzte, die Chorkapellen eckig zu umkleiden, wie er es in Frankreich gesehen hatte. Es wäre dann nicht wunderlich, dass man in diesem ersten Gotiker einen ungeschickten Architekten findet, denn er war eben in erster Linie Bildhauer, und wir hätten in diesem Falle eins der kürzlich hervorgehobenen Beispiele, bei denen der Bildhauer auch fremde Bauformen übermittelte.[1]) An einigen Kapitellen, die noch unter die Bauteile des romanischen Meisters fallen, scheinen auch schon Einflüsse der Formen des aus Frankreich zurückgekehrten Bildhauers bemerkbar. Das spräche für eine gemeinsame Thätigkeit. Dieser Umstand ist bei der Zeitbestimmung nicht aufser acht zu lassen, denn er kann das Einsetzen des Portalmeisters wieder hinaufrücken, da ja dann während seiner Thätigkeit der romanische Baumeister noch weiter gearbeitet hätte und ein Teil seines Baues in die gemeinsame Arbeitszeit fallen würde. Ob dann die Wirksamkeit beider zu gleicher Zeit abbricht, ob die des Bildhauers diejenige des Architekten überdauert und dann erst infolge seines Todes oder seines mangelnden Bauverständnisses ein geübterer Gotiker berufen wird, oder ob zunächst eine Baupause eintritt, alles dies ist noch nicht mit Sicherheit zu bestimmen.

Das Portal aber, sei es schon 1210 oder erst gegen 1220 entstanden, ist unter den uns überlieferten Denkmälern das früheste Beispiel deutscher gotischer Plastik; sein Vorbild war das Pariser Hauptportal, und obgleich es nie vollendet wurde, ist es dasjenige Werk, mit dem in Sachsen ein neuer Stil Eingang findet, dem wir die besten Schöpfungen deutscher mittelalterlicher Kunst verdanken. Es öffnet uns den Weg zu den Freiberger und Wechselburger Skulpturen.

[1]) Karl Franck-Oberaspach, Zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur im Repertorium für Kunstwissenschaft. 1899. S. 109.

III

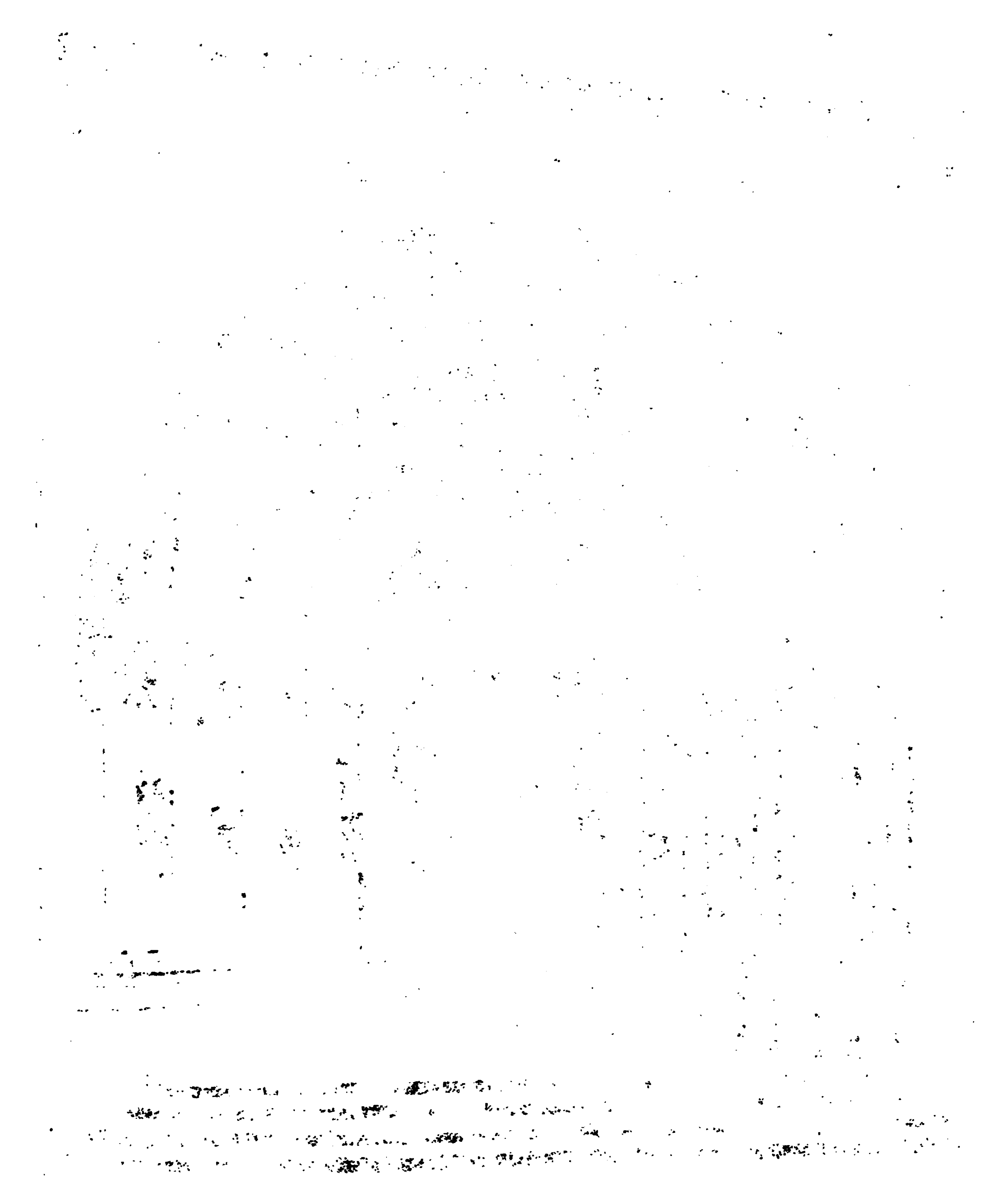
DIE FREIBERGER GOLDENE PFORTE

Die Freiberger Goldene Pforte ist bisher mehr ihrem theologischen Inhalt nach, als stilistisch analysiert worden. Zwar hat sich die Schönheit der Figuren jedem, der ihr eine Betrachtung gewidmet hat, aufgedrängt, aber die Urteile über ihre Einstellung in die deutsche Kunstentwickelung blieben ziemlich allgemein, und, nachdem man erstaunt über diese, wie es schien, plötzlich hohe Leistung in einer kunstarmen Gegend zuerst den Ursprung des Werkes bei italienischen Künstlern suchte, oder seine Entstehung in eine viel spätere Zeit setzen wollte, war man bald über die deutsche Abkunft und über das XIII Jahrhundert einig, mit einem Seitenblick jedoch nach Frankreich, dem man wenigstens in der Anordnung der Figuren manches zu verdanken glaubte.

Man kann nun aber in der Feststellung der Faktoren, die in erster Linie zur Entstehung dieses Kunstwerkes mitwirkten, durch Vergleichung weiter vorgehen und zwar, indem man Anordnung, Inhalt und Stil des Figurenschmuckes unabhängig voneinander prüft.

Das Portal (Taf. III) entspricht in seiner Gesamtform dem ausgebildeten romanischen Stil in Deutschland. Es ist rundbogig. Eine geringe Neigung zur Spitzbogenform bemerkt man nur im Thürfeld und in der untersten Archivolte. Die neunfache Einstufung der Leibungen ist abwechselnd aus Pfeilern und Säulen gebildet, und ihr entsprechen ebensoviele Archivolten. Dem Herkömmlichen folgt auch die Bereicherung des Thürfeldes durch ein Relief, neu aber waren in dieser Gegend die fast völlig frei ausgearbeiteten Figuren an den Leibungen und die Anordnung von kleinen Statuen in den Archivolten. Dafür lieferte Frankreich damals zahlreiche Beispiele. Was die Statuen an den Leibungen betrifft, so hatte Freiberg allerdings auch schon einige wenige Vorgänger auf nicht allzu entferntem deutschem Boden. Schon an dem Nordportal des Bamberger Domes, welches wohl im ersten oder zweiten Jahrzehnt des XIII Jahrhunderts begonnen wurde, hatte man in einer losen Anlehnung an den französischen Gebrauch die Säulen der Thürwandungen teilweise durch Figuren ersetzt, indem man sie jedoch nicht, wie in Frankreich, vor die Säulen klebte, sondern sie ein um das andere Mal statt der oberen Säulenschäfte einschob. Ferner zeigte das unvollendete Nordportal des Magdeburger Domes, welches ebenfalls dem Freiberger zeitlich voranging, Freifiguren, hier aber streng nach französischen Vorbildern (Fig. 31).

In Freiberg verhielt sich der Künstler in seiner Anordnung dem französischen Gebrauch gegenüber noch freier als in Bamberg. Er liefs die Säulen unbehelligt stehen und faste die dazwischenliegenden Pfeiler durch nischenförmige Kehlen ab, in die er die Figuren selbständig auf kleine Säulen stellte. Trotz dieser Abweichung



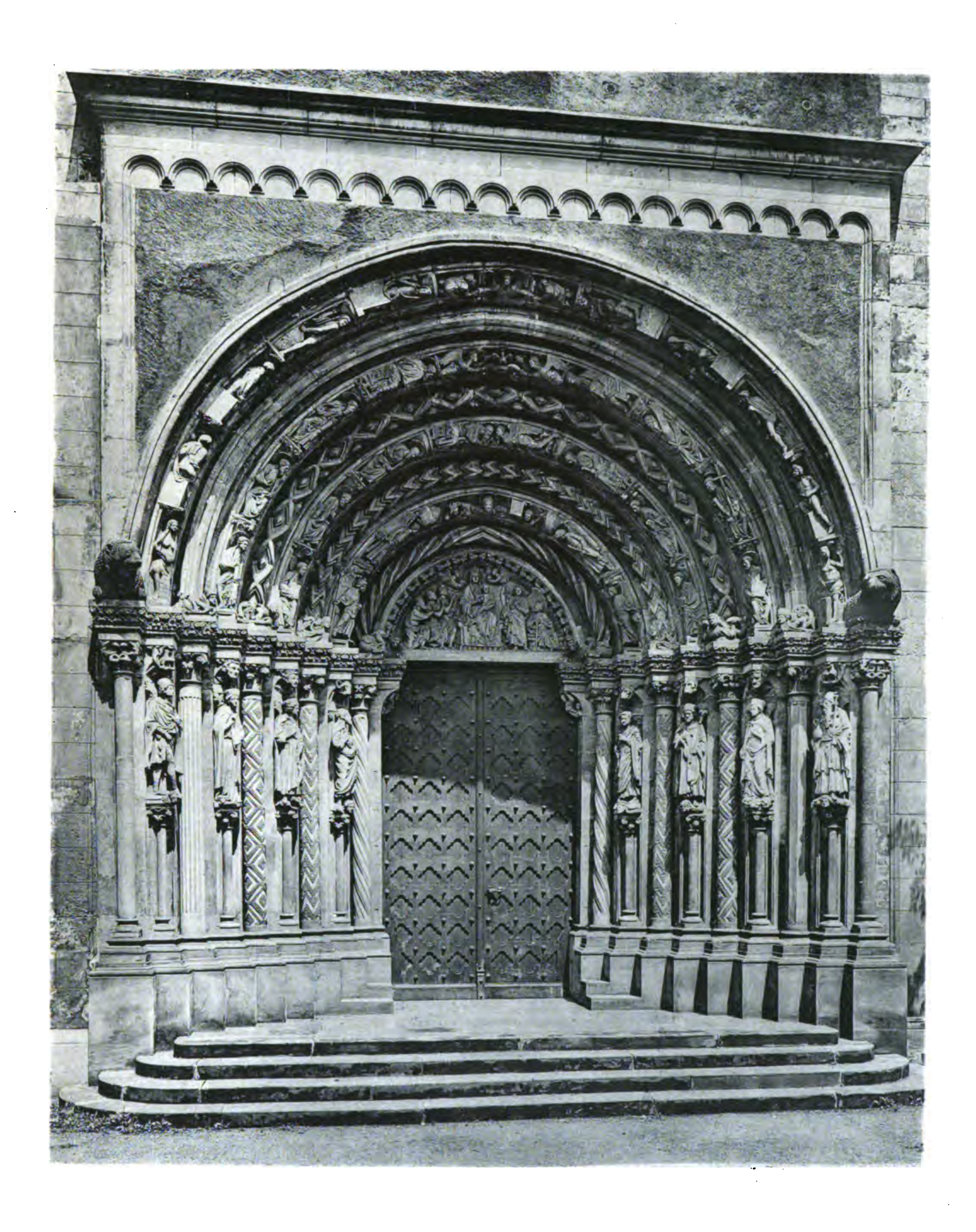
III

ORTE

theologischen Inhalt nach,
der Figuren jedem, der
über ihre Einsteilung
und, nachdem man
in einer Gegend
suche, oder seine Ent-
über die deutsche Ab-
jedoch nach Frank-
der Figuren zu verdanken

die in erster Linie zur
weiter vorgehen und
unabhängig von-

ausgebildeten romani-
Neigung zur Spitzbogen-
Archivolte. Die neunfache
Säulen gebildet, und ihr
auch die Bereicherung
die fast völlig frei
von kleinen Statuen
Beispiele. Was die
allerdings auch schon einige
Boden. Schon an dem Nord-
oder zweiten Jahrzehnt des
Anlehnung an den franzö-
weise durch Figuren ersetzt,
Säulen klebte, sondern sie
Säulen
Ferner zeigte das
Domes,
ebenfalls dem Freiberger
strenge
sischen Vorbildern (Fig. 31).
ordnung dem französischen
die Säulen unbehelligt
Kehlen ab,
dieser Abweichung



DIE GOLDENE PFORTE

DES DOMES ZU FREIBERG



blieben die konsolartigen tierischen und menschlichen Gebilde unter den Füfsen und die kapitellartigen Blattformen an den Köpfen der Statuen wie Rudimente französischer Ableitung bestehen.

Wir haben also hier in der Anbringung der Statuen noch weniger als in Bamberg eine direkte Nachahmung französischer Vorbilder, aber doch eine mittelbare Einwirkung. Was Freiberg aber in der Anordnung wiederum stärkere Beziehungen zu französischen Portalen giebt als Bamberg, das ist der figürliche Archivoltenschmuck, für den das erwähnte Magdeburger Portal den einzigen deutschen Vorläufer bildet. Wollen wir auch in diesen Archivolten auf die Annahme einer direkten französischen Nachahmung verzichten, so können wir vielleicht eben in der Magdeburger Domwerkstatt die Vermittlerin erblicken.

Da in der Figurenanordnung Hauptgedanken liegen, die ihren französischen Ursprung nicht verleugnen können, selbst wenn sie in einer Art Übersetzung auftreten, so liegt es nahe, auch den Inhalt der Ausschmückung mit den gleichzeitigen französischen Portalprogrammen zu vergleichen.

In Freiberg haben wir es mit einer Marienkirche zu thun. In Frankreich sind die grofsen mafsgebenden Marienkirchen im ersten Viertel des XIII Jahrhunderts die Kathedralen zu Paris, Chartres und Laon. Ihre figürliche Ausstattung, soweit sie dieser Zeit angehört, geht zurück auf eine einfachere Form des Marienportales aus dem XII Jahrhundert, wie sie z. B. Notre Dame in Senlis zur Schau stellt. Dort zeigt das Tympanon den Tod der Maria, ihre Erhebung zum Himmel und als Hauptdarstellung ihre Krönung, die Archivolten den Stammbaum Christi und die Leibungen typologische und prophetische Hinweise auf Christus durch die Statuen von Abraham, Moses, Samuel, David, Jeremias, Isaias, Johannes dem Täufer und Simeon.

Es war dieses Marienportal gleichsam in Parallele zum Christusportal entstanden, welches sich allmählich von der Darstellung Christi in der Glorie mit den Evangelistensymbolen im Tympanon und der Königsreihe der Vorfahren an den Leibungen zur Darstellung des Jüngsten Gerichtes steigerte, mit den Aposteln und allerlei Zuthaten aus dem Gebiete der Gegensätze des Guten und Bösen.

Bei der wachsenden Figurenfülle der Kathedralen wurden die Programme immer üppiger. Als man in Chartres daran ging, am Anfang des XIII Jahrhunderts auch die Querschiffe mit figürlichen Portalen auszustatten, da war die Westfassade schon mit der älteren Form des Christusportales versorgt, und man legte nun vor das nördliche Querschiff den Schmuck eines Marienportals, vor das südliche den des neueren Christusportals mit dem Jüngsten Gericht, wie das den Himmelsrichtungen der Männer- und Frauenseite des Kirchenbaues entsprach. Das Marienportal wuchs aber hier zu einer dreiportaligen Anlage. Indem die Mittelthür das Programm, wie in Senlis, beibehielt, erweiterte man die Menge der typologischen Beziehungen aus dem Alten Testament über das rechte Nebenportal, während man auf dem Thürfeld des linken Nebenportals Maria als die auf Erden thronende in der Anbetung der drei Könige bildete und die daran anschliefsenden evangelischen Szenen hinzufügte, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt u. s. w.

An der Pariser Fassade fand während des Baues ein Programmwechsel statt. Man hatte ursprünglich eine der alten Chartrer Westfassade ähnliche Verteilung geplant, war dann aber zu einer Kombination der neueren Christus- und Marienportale übergegangen, setzte in die Mitte das Jüngste Gericht und auf das nördlich davon gelegene Portal die Krönung der Maria, während das südliche, welches noch aus dem alten Programm die thronende Madonna mit den Jugendszenen zeigte, jetzt gleichsam

das Dreikönigsportal vertreten musste. In Laon wurde dies Programm von Anfang an durchgeführt, nur gab man dem Marienportal den Vorrang, indem man die Krönung in die Mitte setzte und das dazugehörige Dreikönigsportal nördlich davon legte, während das Jüngste Gericht sich mit dem südlichen Seitenportal begnügen musste. Auch für die Fassade in Reims, der letzten dieser Reihe, scheint ursprünglich noch



Fig. 33
Lettnerkreuz in der Kirche zu Wechselburg

ein gleiches Programm geplant worden zu sein, doch fand hier wieder während der Ausführung ein weiterer Wechsel statt, der nun zu einer neuen Ausgestaltung des Fassadenschmuckes führte.

Es ergiebt sich daraus, dass im ersten Drittel des XIII Jahrhunderts im nördlichen Frankreich das normale Programm der grofsen Marienkirchen in der Nebeneinandersetzung des Jüngsten Gerichts, der Krönung der Maria und der Anbetung der drei Könige als Thürfelddarstellungen bestand, zu denen sich dann die zugehörigen Archivolten- und Leibungsfiguren gesellten.

Prüfen wir daraufhin die Freiberger Goldene Pforte, so ergiebt sich, dass ihr Figurenschmuck ein Auszug aus diesem französischen Marienkirchenprogramm ist. Der ganze obere Teil, das Tympanon mit den Archivolten, ist eine Zusammenschiebung der drei Hauptthemata, die Verpflanzung eines grofsen Programms auf ein kleines Skulpturenfeld. Die Szenen kommen zum Teil dabei zu kurz. Die meiste Geltung erlangt die Anbetung der drei Könige im Thürfeld mit der thronenden Madonna in



Fig. 34
Kruzifix in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt

der Mitte, die Krönung der Maria dagegen ist mühsam in die innerste Archivolte gezwängt. Die Figuren Christi und der Maria ragen ganz verkürzt nur mit Kopf und Schultern aus dem Grunde heraus; die Engel, welche bei dem französischen Tympanum die Handlung begleiten, folgen zu beiden Seiten abwärts in der Archivolte. Die übrigen drei Archivolten werden mit Bestandteilen des Jüngsten Gerichts gefüllt und zwar die äufserste durch die Figuren der aus ihrem Grabe Auferstehenden, welche oben von einem Engel empfangen werden, die zweite und dritte durch die Reihe der Apostel mit den vier Evangelisten am Fufsende, im ganzen also durch 14 sitzende Gestalten. In ihre Mitte schiebt sich dann noch die Gestalt Abrahams, der von einem Engel die

Seelen in Empfang nimmt, und darüber die Taube des heiligen Geistes zwischen zwei anbetenden Engeln ein. Es fehlt also das eigentliche Zentrum des Jüngsten Gerichts, der richtende Christus; der geeignete Platz dafür, das Thürfeld, war schon durch die Anbetung der drei Könige besetzt, und der Künstler hat sich möglicherweise dadurch helfen wollen, dass er dem die Maria krönenden Christus in der Archivolte durch einen Engel ein Buch zutragen lässt und ihn so vielleicht mit für das Jüngste Gericht in Anspruch genommen hat.

Man hat also, da hier nur ein einzelnes Thürfeld zur Verfügung stand, Krönung und Jüngstes Gericht aus dem dreiportaligen französischen Programm in die Archivolten geschoben; es handelt sich nicht um einen für dieses Portal erfundenen, sondern um einen übernommenen und demselben angepassten Bilderkreis.

Bei den Leibungsfiguren ist man ähnlich, aber freier vorgegangen. Man nahm typologische Figuren des Alten Testamentes, wie das auch bei den französischen Marienportalen der Fall war. Unter den Leibungsstatuen des Charterer Nordportals befinden sich ebenfalls König David, Johannes der Täufer, König Salomo und die Königin von Saba neben zahlreichen anderen Prophetengestalten. Die Auswahl ist in Freiberg nun offenbar von zwei Faktoren beeinflusst, erstens, worauf schon Springer hinwies,[1]) von dem Wunsch nach Symmetrie, der bewirkt hat, dass man zwei Königspaare einander gegenüber gestellt hat, dass dem Täufer Johannes der Evangelist Johannes als Gegenfigur entspricht,[2]) und dass man schliefslich noch zwei Prophetenfiguren des Alten Testaments als letzte Gegenstücke gewählt hat. Zweitens lag in der sächsischen Schultradition schon eine Vorliebe für bestimmte Gestalten, die jetzt einfach übernommen wurden; der Daniel, Salomo und die Königin von Saba, David und die Ecclesia (!) kommen, wie das Steche bereits angeführt hat,[3]) ebenso in den Deckengemälden der Halberstädter Liebfrauenkirche vor, deren Zusammenhang mit den Freiberger Skulpturen weiter unten erörtert werden wird.

So ist es also nicht nötig, bei der Erklärung des Programms in diesem speziellen Fall ganz auf litterarische Werke, auf religiöse Dichtungen zurückzugehen, sondern wir treffen eine Mischung von Anpassung an das gerade vollentwickelte französische Programm mit einzelnen in der Heimat gebräuchlichen biblischen Personen, die ihre neue Stellung am Portal aber auch erst französischen Anregungen verdanken. Will man den Gesängen zum Weihefest der Kirche, wie dies Springer thut,[4]) einen Einfluss auf das Programm einräumen, so kommt diese Einwirkung doch erst in zweiter Linie in Betracht, und die Deutungen als Elisabeth und Isaias oder Virgil, die Paul Weber aus einer Beziehung zum geistlichen Schauspiel herleitet, sind nicht stichhaltig.[5])

---

[1]) Bericht der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse Bd. 31.

[2]) Dass Johannes der Evangelist gemeint ist, bestätigt auch die Ähnlichkeit mit der Johannesfigur neben dem Kruzifix in Wechselburg. Wenn von Quast und andere die Figur als Propheten Nahum erklären, so scheint dies auf einem Irrtum zu beruhen. von Quast führt als Begründung die genaue Übereinstimmung mit dem Nahum der Halberstädter Deckenmalereien an, doch ist im Gegenteil Naum dort mit langem Vollbart dargestellt.

[3]) Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft III S. 26.

[4]) Bericht der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse Bd. 31. 1879.

[5]) Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst S. 54. — Warum sollte Elisabeth, die er in der Königin rechts erblickt, mit einer Krone dargestellt werden, und welche Kennzeichen sprechen dafür, dass die jugendliche Figur rechts zunächst der Thür als Isaias, der sonst in dieser Zeit gewöhnlich bärtig dargestellt wird, oder als Virgil gelten kann?

Es giebt sich also in der *architektonischen Verteilung* der Figuren wie in der *Auswahl der Darstellungen* ein freies Schalten mit französischen Anregungen kund. Wie verhält es sich nun mit dem *Stil* der Figuren?[1])

In dem Magdeburger Portal konnte man eine direkte Nachahmung von Chartres und Paris feststellen,[2]) an den jüngeren Figuren des Bamberger Domes eine ebensolche von Statuen in Reims;[3]) eine derartige stilistische Übereinstimmung mit französischen Skulpturen des frühen oder auch des vorgeschrittenen XIII Jahrhunderts ist in Freiberg nicht zu finden. Die Freiberger Werke gehen vielmehr zurück auf die mehr nördliche sächsische Plastik der Magdeburg-Halberstädter Gegend, die seit dem Ende des XII Jahrhunderts in schneller Entwickelung begriffen war.[4]) Von dort ist diese Kunst direkt in das sächsische Bergland importiert, daraus erklärt sich ein so plötzliches Auftreten.

Und zwar bildet die Grundlage der Freiberger Figuren jener eckig bewegte Stil, der in dem zweiten Jahrzehnt des XIII Jahrhunderts in dem nördlichen Sachsen zur Reife kam und dem sich noch beständig, wie seit dem Aufkommen der gröfseren Bewegtheit überhaupt, eine Reihe von Byzantinismen zugesellten.

Die Freiberger Figuren sind einerseits die unmittelbaren Nachfolger der Chorschrankenapostel der Halberstädter Liebfrauenkirche, andererseits die plastischen Parallelerzeugnisse zu den jetzt nicht mehr vorhandenen Deckenmalereien derselben Kirche.[5])

---

[1]) Da über die modernen Ergänzungen des Portals vielfach unklare Vorstellungen herrschen und schon die Behauptung aufgestellt wurde, das meiste sei neu, so ist es wohl angebracht, einmal deutlich die modernen Teile anzugeben. Eine getuschte Zeichnung im Freiberger Altertumsverein (Nr. 143) zeigt den Zustand der Pforte nach der Freilegung und vor der ersten Restauration im Jahre 1861, der eine zweite 1892 folgte. (Vergl. einzelne Namensinschriften am Portal selbst, ferner die Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, Heft I S. 43, X S. 94, XXIV S. 59, XXVII S. 61, XXIX S. 65.) An dem Portal, wie es sich heute darbietet, sind neu:

im Thürfeld der Kopf des Christkindes (1892 an Stelle eines anderen von 1861),

in der innersten Archivolte der untere Engel links und der obere rechts (1861), von den Akroterien über dem Kämpfergesims dasjenige ganz links (1861), Kopf und Blattteile des dritten (1892), Kopf und Hals des vierten (des phantastischen Tieres neben dem Löwen), dasjenige ganz rechts (1892), das dritte von rechts (1892) und Teile des vorletzten von rechts,

an den Wandungen die äufsersten zwei Kapitelle und drei Kämpferabsätze rechts und links, der zweite grofse Säulenstamm von links, der ganze Sockel mit sämtlichen grofsen Basen (alles dies 1892 in genauer Nachahmung der verwitterten alten Teile).

Im übrigen sind an den Figuren des ganzen Portals vielfach kleine Stellen ausgebessert, einzelne Finger, Nasenspitzen, Teile der Leier beim David, die oberen Stücke von Krug und Gerte des Aaron, die Spitzen der Kronen, der vorgesetzte Fufs und Teile der linken Hand des Evangelisten Johannes und viele Kleinigkeiten, die anzuführen zu umständlich sein würde, die sich aber am Original leicht kenntlich machen durch die veränderte teils gelbe, teils schwärzliche Farbe der zur Ausbesserung benutzten Masse. Eine Täuschung in der Beurteilung des Stiles aber können all diese Ausbesserungen nicht hervorrufen. Charakteristisch ist, dass die modernen Ergänzungen sich auch dadurch kenntlich machen, dass sie aus der scharfen Grenze der Blockflächen heraustreten, während sich die alten Figuren streng innerhalb der architektonischen Quaderlinien der Archivolten und Leibungen halten, aus denen die Figuren erst wie herausgeschnitten sind.

[2]) Vergl. Cap. II.

[3]) Arthur Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Genaueres über das Verhältnis bei Vöge im Repertorium für Kunstwissenschaft 1901 S. 195 und 255.

[4]) Vergl. Cap. I.

[5]) Erhalten in Pausen im Kupferstichkabinet zu Berlin. Einige Abbildungen bei von Quast und Otte, II S. 177.

Die Apostel in den Freiberger Archivolten sind in den Motiven von Stellung und Gewandung jenen der Halberstädter Chorschranken nahe verwandt, nur ist alles vom Relief in die Rundfigur übertragen, die Formen sind richtiger und besser verstanden, die Gewandung ist mehr in das Scharfbrüchige umgestaltet und giebt dadurch das Anzeichen des weiteren Fortschrittes, und darüber hinaus ist auch der Künstler ein geschickterer.

Fig. 35
Philippus von den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt



Fig. 36
Apostel aus der Archivolte der Freiberger Pforte

Man vergleiche den dritten Apostel der äufseren Archivolte links (Fig. 36) mit dem Philippus in Halberstadt (Fig. 35). Die Bewegungsmotive sind dieselben, die Rechte ruht im Mantelbausch und kehrt die Handfläche wie abwehrend nach vorne, die Linke stemmt das Buch, in Freiberg die Schriftrolle auf den Oberschenkel, der Mantel ist gleich drapiert. Bei der Halberstädter Figur ist nur der Reliefform zu Liebe das linke Knie und das Buch sehr seitwärts gedreht, während es bei der Freiberger Gestalt richtiger nach vorne heraustritt. Oder man bringt die entsprechende Figur der Archivolte rechts (Fig. 38) zusammen mit dem Andreas in Halberstadt (Fig. 37). Die Stellung mit dem übergeschlagenen Bein ist dieselbe, die rechte und linke Hand fassen gemeinsam das Buch oben und unten, und dieses schiebt sich mit dem hinteren Rand unter den Mantel, der Schulter und Arm bedeckt, von der herausragenden Hand zugleich mit dem Buch gefasst wird und dann teils in geraden Falten aufsen, teils sich drehend zwischen den Knieen herabfällt. Auch hier machen sich bei dem Relief misslungene Verkürzungen wie am linken Fufs geltend.



Fig. 37
Andreas von den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt



Fig. 38
Apostel aus der Archivolte der Freiberger Pforte

Die Stellungs- und Drapierungsmotive waren dem Künstler also bereits in der einheimischen Werkstatt gegeben, die Wandlung liegt nur darin, dass er sie aus der Reliefanwendung zur Rundfigur umgestaltete und mit der Entwickelung zur gröfseren Eckigkeit der Formen fortschritt.

Dieser fortgeschrittene Stil ist aber auch in Halberstadt, abgesehen von der Malerei, in der Skulptur vertreten. Eine Holzmadonna in der Liebfrauenkirche (Fig. 40) ist auf

das engste mit der Madonna des Freiberger Tympanons verwandt (Fig. 39). Die Übereinstimmung der dreieckigen Saumfalten, des Wechsels von fliefsenden und scharfen Linien, der Anordnung des Mantels über Kopf und Brust, des weichen, etwas süfslichen Kopftypus, der Stellung und Drapierung des Kindes,[1]) besonders auch des Komplexes der Hände von Madonna und Kind und des Mantelzipfels ist schlagend.

Ebenso findet sich auch für das Freiberger[2]) und das damit zusammenhängende Wechselburger Triumphkreuz (Fig. 33) nicht nur der Vorläufer mit seinen weicheren Formen im Dom zu Halberstadt,[3]) sondern ein ihnen gleichzeitiges in der Liebfrauenkirche dort (Fig. 34), welches ihnen so ähnlich ist, dass man versucht wird, es demselben Künstler zuzuschreiben, der das Wechselburger gefertigt hat. Die Leibungsfiguren der Goldenen Pforte aber vergleicht man am besten mit den Halberstädter Deckengemälden, die ja auch die gleichen Persönlichkeiten zeigen.

So enthält Halberstadt in seinem Dom und seiner Liebfrauenkirche ein ganzes Inventar von Vorläufern und Genossen der Kunstwerke in Freiberg. Was hier plötzlich und losgelöst erscheint, tritt dort in seiner Entwickelung auf, und die direkte Herleitung ist nicht zu leugnen.

Dabei setzt sich in den Freiberger und Wechselburger Figuren die Neigung zu Byzantinismen fort, die wir weiter nördlich fanden, aber dieselben werden jetzt richtiger und besser verarbeitet. Die Dachfalte an der Schulter ist bei dem jugendlichen Johannes an der Wandung der Pforte natürlicher ausgestaltet, in klarerer Übereinstimmung mit der byzantinischen, ohne gewaltsame Übertreibung. Die Ansicht des Kindes bei der Madonna des Thürfeldes, besonders die Stellung der Beine geht auf ein byzantinisches Vorbild zurück, und so weist auch die Anwesenheit des Engels bei der Anbetung der Könige ikonographisch auf Byzanz, ebenso wie das Mittelfeld der Wechselburger Kanzel mit dem thronenden Christus und den anbetenden Maria und Johannes dem Täufer,[4]) einer byzantinischen Deesisdarstellung, wie sie in den Elfenbeinplatten so sehr verbreitet war, entnommen ist. Andererseits ist dieser Christus auch wieder ganz eng verwandt mit demjenigen auf den Halberstädter Chorschranken und dem des Quedlinburger Reliquienkästchens (Fig. 18).

Wie bei dem späteren Halberstädter Kruzifix (Fig. 34) zeigt sich nun aber auch bei den Freiberger Skulpturen vielfach die gröfsere Straffheit der Linien, die durch den französischen Import in der Magdeburger Domwerkstatt zuerst zur Geltung kam, und zwar erscheint sie hier in unregelmäfsig starker Weise bei den einzelnen Figuren.

Durch das Magdeburger Atelier, in dem der Prozess sich abgespielt hat, der in einem früheren Aufsatz geschildert wurde, ist offenbar auch der Freiberger Künstler hindurchgegangen. Seine Figuren ebenso wie auch die Wechselburger zeigen gegenüber anderen sächsischen Werken des eckig bewegten Stils wie in Quedlinburg und Hecklingen häufig eine gradlinigere, architektonisch geregeltere Faltengebung, die sich den Magdeburger Statuen des französierenden Portals nähert. Man vergleiche etwa den Engel des Freiberger Tympanons (Fig. 39) mit einem der Magdeburger Archivoltenengel (Fig. 41). Der letztere ist bedeutend unbeholfener, aber seine festen Linien spiegeln sich doch in dem Freiberger ab. Und was hier nur leise zu spüren ist, tritt in ganzer

[1]) Der Kopf Christi in Freiberg auf dieser älteren photographischen Aufnahme ist eine moderne Ergänzung, die 1892 einer anderen gewichen ist.

[2]) Jetzt im Dresdener Altertumsmuseum, ist abgebildet bei Steche, Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft III S. 18.

[3]) Abbildung bei Hasak, Deutsche Plastik des XIII Jahrhunderts S. 16.

[4]) Abbildung in den Bau- und Kunstdenkmälern des Königreichs Sachsen, Heft XIV S. 124.



Fig. 39
Detail vom Thürfeld der Freiberger Pforte

Deutlichkeit an den Figuren des Freiberger Lettnerkreuzes hervor, besonders an dem Johannes neben dem Kreuze (Fig. 42) (man vergleiche ihn z. B. mit dem Petrus im Magdeburger Dom (Fig. 23)), ferner an dem König Salomo und der Königin von Saba am Freiberger Portal. Das Französische in diesen Einflüssen ist hier allerdings ganz anders verarbeitet als in Magdeburg selbst und vollständig in die eigene Vorstellung des Künstlers hineingewachsen, ebenso wie das mit den Byzantinismen gegenüber der älteren Gruppe der Fall war.

Gerade durch solche nur lose Berührung mit französischen Elementen durch Vermittelung erklären sich die französisch erscheinenden Dinge des Freiberger Künstlers am besten. Er lernte in Magdeburg den Stil der neuen Figuren kennen, die Belebung der Archivolten, den Aufbau der Leibungsstatuen. Er lernte auch im Atelier dort das französische Skizzenbuch des Magdeburger Bildhauers kennen. Dies Skizzenbuch ist uns allerdings nicht erhalten, aber wir können es uns zum Teil rekonstruieren. Wir müssen es uns denken etwa wie das Buch seines Zeitgenossen, des Architekten Villard de Honnecourt aus dem zweiten Viertel des XIII Jahrhunderts, welches die Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt[1]) und welches nach der Eintragung des Zeichners selbst den Steinmetzen in der Werkstatt als Musterbuch dienen sollte.

In dem Magdeburger Skizzenbuch befanden sich — das können wir uns nach den dort erhaltenen Portalresten sagen — Zeichnungen der Apostelfiguren aus Paris oder Chartres, der Lasterdarstellungen vom Pariser Hauptportal, vom Nordportal in Chartres die weibliche Gestalt mit der hohen Haube, und mit ziemlicher Sicherheit können wir behaupten, dass der Zeichner sich auch an die noch jetzt so beliebten Statuen der Maria und Elisabeth von der Heimsuchung am gleichen Portal herangemacht hat. Man schaue sich nur die Reihe der klugen und thörichten Jungfrauen in Magdeburg an (Taf. II). Auf das ornamentale Faltengeschnörkel, welches unten ihre Gewänder abschliefst, ist schon hingewiesen,[2]) doch machen zwei der Thörichten hiervon eine Ausnahme, die zweite und vierte in der unteren Reihe der Tafel. Bei ihnen ist der Faltenfall ein natürlicher, die erste Figur war eben in Nachahmung der schon erwähnten Charterer Frauengestalt gemacht, bei der zweiten aber ist der Faltenwurf eine Kopie nach der Charterer Maria von der Heimsuchung (Fig. 43). Die Anordnung der Haupt-

[1]) J. B. Lassus und Alfred Darcel, Album de Villard de Honnecourt. Paris 1858.
[2]) Vergl. S. 21.

linien ist ganz dieselbe. In der Mitte unten trennt ein breiteres Faltenthal zwei Komplexe, derjenige links besteht aus drei herabfallenden Falten, die sich unten nach links umbiegend überschneiden. Dabei spalten sich die beiden äufseren, was auch der Magdeburger Bildhauer wiederzugeben sucht. Der Komplex rechts dagegen breitet sich nach beiden Seiten aus, er zerfällt in zwei Faltenrücken links, die sich ebenso wie die vorher betrachteten nach links umbiegend überschneiden und ein halbmondförmiges Faltenthal zwischen sich bilden, und in eine Falte rechts, die sich unten spaltet und über den Fufs in komplizierterer Weise aufbauscht. Diese schwierige Stelle hatte der Zeichner nicht klar wiedergegeben, denn in der Wiederholung an der Magdeburger Figur ist sie unverstanden und unmöglich. Da auch die Mantellage und die Stellung der Arme mit der Charterer Figur genau übereinstimmen, kann man wohl annehmen, dass im Skizzenbuch sich die ganze Figur befand. Vielleicht stand auch die Elisabeth daneben, denn es scheint, als hätte das untere Auslaufen ihres Gewandes bei der Ausgestaltung des betreffenden Teiles der anderen thörichten Jungfrau mitgewirkt, die in der Hauptsache nach der schon erwähnten Charterer Frauengestalt mit der Haube kopiert ist.



Fig. 40. Madonna aus Holz in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt

Sollte nun das Thürfeld des Magdeburger Portals, wie es den figürlichen Überresten nach am nächsten lag, eine Darstellung des Jüngsten Gerichts erhalten, so ist anzunehmen, dass der Urheber des Skizzenbuches auch darauf bezügliche Studien in Paris oder Chartres gemacht hat. Und diese Vermutung findet eine Bestätigung in der Freiberger Goldenen Pforte. Denn diese, die weder in ihrer ganzen Anlage noch in der Figurenzusammenstellung in unmittelbarem Zusammenhang mit Chartres steht, lehnt sich in den Gestalten der Auferstehenden eng an die entsprechenden des Chartrer Südportals an, welches von dem Magdeburger Künstler studiert wurde.



Fig. 41
Engel im Dom zu Magdeburg

An jenem Portal erstrecken sich die zum Jüngsten Gericht des Thürfeldes gehörigen Figuren bis in die Archivolten, und zwar

bilden hier die Auferstehenden die zweitunterste Figurenreihe. Es sind lauter gleichmäſsig mit dem Oberkörper aus dem Sarkophag aufgerichtete Gestalten, die in schematisch gerader Stellung die Hände betend aneinanderlegen. Nur in den Vordergrund dieser Gruppen ist in vier Archivolten rechts stets eine abweichende reicher komponierte Gestalt gesetzt, in einem dieser Fälle ist ihr noch eine zweite ähnliche angeschlossen. Diese vier Figuren, die sich auch nur in ungefähr übereinstimmender Weise an keinem anderen französischen Portal finden, soweit ich es verfolgen konnte, füllen nun bei dem Freiberger Künstler in auffallend verwandten Motiven übereinander die rechte Archivolte seines Portals (Fig 44 und 45). Die untere Figur stimmt zu derjenigen, die in Chartres ihren Kopf eingebüſst hat: das linke Bein ist aus dem Sarkophag gestiegen, das rechte ist noch drinnen, mit der linken Hand hält der Jüngling das Ende des Tuches, das noch sein rechtes Bein umhüllt, vor den Leib, die Rechte ist emporgehoben, in Freiberg fasst sie in ausdrucksvollerer Weise als in Chartres an die Stirn. Der zweite Jüngling — es sind alles männliche Gestalten — ist noch stärker von seinem Tuch bekleidet, es deckt den Kopf und schneidet in gerader Linie durch den ganzen Körper; auch hier ist das linke Bein bereits aus dem Sarkophag herausgesetzt, der linke Arm ist ganz gesenkt, in Chartres legt er sich an den Sarkophagrand, in Freiberg fällt er etwas mehr nach innen, macht sich aber nicht mit dem Abstreifen des Tuches zu thun, wie das nach der Photographie scheinen könnte. Die Rechte ist bei beiden geöffnet halb emporgehoben. Bei den beiden folgenden Figuren ist die Übereinstimmung nicht ganz so groſs. Die dritte erhebt beide Hände. In Chartres hält sie mit ihnen das Tuch empor, in Freiberg nicht; dagegen ist hier der übrige Körper noch stärker bekleidet und das rechte statt des linken Beines aus dem Sarkophag gesetzt, so dass in der Stellung die zweite Freiberger Figur der Chartrer näher kommt. Der letzte Auferstehende hat mit Chartres gemeinsam, dass auch das erste Bein noch nicht den Sarkophag verlassen hat, sondern nur hochgehoben ist; während es sich aber in Chartres auf den Rand legt, ragt es in Freiberg nur so weit empor, dass der Fuſs gleich den Rand erreicht hat. Die Linke stützt sich dabei in beiden Fällen auf den Rand. Die Rechte ist erhoben, in Chartres nach dem Kopfe hin, in Freiberg, um den Sargdeckel zurückzustoſsen. Es sind also wohl Abweichungen vorhanden, aber diese sind gegenüber den Ähnlichkeiten, besonders wenn man die Menge anderer Auferstehungsfiguren der Zeit mustert, verhältnismäſsig sehr gering und um so erklärlicher, wenn man eben die dazwischenliegende Zeichnung eines Dritten annimmt.



Fig. 42
Johannes vom Freiberger Lettnerkreuz

Der Freiberger Künstler bringt nun zu unterst an der Archivolte rechts und links noch je eine aus dem Grabe steigende Frau an, die in Chartres nicht vorhanden ist, er verändert ferner die Reihenfolge der vier Figuren, die ihm in dem Skizzenbuch ja auch nicht gegeben sein brauchte, und vor allem arbeitet er die einzelnen Gestalten künstlerisch viel besser aus.

Die entsprechenden Figuren links wiederholen in abgeschwächter Weise diejenigen rechts oder auch Stellungen aus der Apostelreihe; so hat die zu unterst gestellte Frau das Gewandmotiv mit der herausgekehrten Hand, welches aus ihrem

eigenen Charakter als Auferstehungsfigur nicht hervorgeht, von einem der Apostel übernommen.

Auch der Umstand, dass die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in dem Gestaltenkreis des Portals sonst fast garnicht hervortritt, während auf die Auferstehenden ein solcher Nachdruck gelegt und ihnen eine solche Ausbreitung gegeben ist, legt es nahe, dass ihre Figuren eine erste Anregung für den Künstler waren. Dass er aber in keiner direkten Beziehung zu den Chartrer Figuren stand, wird noch dadurch bestärkt, dass am Chartrer Portal beim Beten schon vollständig der im XIII Jahrhundert auftretende Gestus des Aneinanderlegens der Hände durchgeführt ist, während der Freiberger Künstler diesen noch nicht kennt und noch bei allen Figuren der älteren Weise des getrennten Emporhebens der Hände folgt.



Fig. 43
Maria und Elisabeth
vom Nordportal der Kathedrale von Chartres

So ergiebt die Analyse der Goldenen Pforte folgende Charakterisierung: Sie ist das Werk eines künstlerisch hochbegabten Bildhauers um 1225, der mitten in der lebendigen Entwickelung der einheimischen Kunst mittelsächsischen Gebietes steht, in unmittelbarem Zusammenhang mit den Halberstädter Schöpfungen, der, wie diese Kunst um ihn herum, byzantinische Motive und Typen aufnimmt und neu belebt, der aber auch von den französischen Elementen der Magdeburger Domwerkstatt berührt wird und so diese erst in zweiter Hand erhält durch die dort ausgeführten Nachahmungen und durch die Zeichnungen des Skizzenbuches jenes Bildhauers, der nach Paris und Chartres gereist war.

Während der geringere Magdeburger Bildhauer strenger, aber ungeschickter nachgeahmt hat, nahm der zweifellos bedeutendere Freiberger Künstler die Anregungen tiefer in sich auf und verarbeitete sie freier. Ein beredtes Zeugnis sind gerade die Figuren der Auferstehenden. Man kann nicht umhin, anzunehmen, dass er sorgfältige Studien nach dem nackten Körper gemacht hat, so viel naturgetreuer und lebendiger sind diese Menschen ausgeführt als die entsprechenden französischen. Jedes Motiv ist durchdacht und zu noch prägnanterer Vollendung geführt als in Chartres.

So kommt das Werk zu stande, das uns einerseits französische Elemente aufweist, andererseits so ganz unfranzösisch erscheint. Es ist denn auch in erster Linie als ein durchaus deutsches Werk anzusehen, denn gerade wie die byzantinischen Bestandteile, wurden hier auch die französischen so sehr von der einheimischen Kunst durchsetzt,

dass der bewegte sächsische Stil, wie er entsprechend nirgends in Frankreich zu Hause ist, vollständig die Herrschaft behält.

Der Bildhauerwerkstatt, welcher die Goldene Pforte zu verdanken ist, gehören in weiterem Sinne auch die übrigen Freiberger und Wechselburger Skulpturen an. Geringe Unterschiede im Stil hängen davon ab, ob die französische architektonische Vereinfachung mehr oder weniger ihre Spuren hinterlassen hat, beim Wechselburger Grabmal garnicht, bei der Kanzel etwas mehr, bei den Lettnerfiguren am meisten.

Die Freiberg-Wechselburger Skulpturen sind nach den Magdeburger Versuchen die ersten Früchte einer monumentalen Plastik in Sachsen, doch haben sie meist noch, ja mehr als jene selbst, einen gewissen kunstgewerblichen, ornamental-malerischen Charakter.

Zur vollständigen Reife, zur wirklich freien monumentalen Wirkung war noch ein Schritt nötig, der in Sachsen 20 bis 30 Jahre später geschehen ist in den Statuen des Naumburger Domes. Wie beim ersten Schritt, hat auch beim zweiten Frankreich mitgewirkt, hier aber nicht mehr die Skulptur in Paris und Chartres von Anfang des Jahrhunderts, sondern die Reife aus dem zweiten Drittel, wie sie die Kathedralen von Reims, Amiens und auch Paris aufweisen. Das Charakteristische ist hier, abgesehen von den Kopftypen, die gröfsere Festigkeit im Stand, das Zusammenfassen der Gewandmassen zu gröfseren einfachen Motiven und eine stärkere Loslösung der Gewandung zur Selbständigkeit gegenüber der Körperform.

Auch dem Stil der Naumburger Skulpturen gehen Vorstufen in Magdeburg und in Bamberg voraus. In Magdeburg sind es die klugen und thörichten Jungfrauen am nördlichen Querschiff des Domes, welche an die Stelle des unvollendeten nach Pariser Modell ausgeführten Portals traten. Die inzwischen fortgeschrittene französische Skulptur hatte den Eindruck der älteren eben schon be-









Fig. 44
Auferstehende
vom Südportal in Chartres



Fig. 45
Auferstehende von der
Freiberger Pforte

siegt. Sie sind vermutlich um 1240 entstanden. In Bamberg steht ihnen die jüngere Domwerkstatt parallel. Während aber in den Bamberger Figuren der Einfluss nachgewiesen und für das Auge klar daliegt, ist er schon in Magdeburg nicht ganz so aufdringlich, viel versteckter aber noch in den ihnen folgenden Naumburgern. Auch hier ist er vielleicht, wie einst bei dem Freiberger Meister, erst aus zweiter Hand, auch hier ist eine starke Modifikation durch das der sächsischen Kunst innewohnende malerische Element, durch einen Anklang in den Köpfen, besonders den weiblichen Idealköpfen, an die Typen der Freiberger Pforte wahrzunehmen, und gerade dies ist es dann wieder, was die Naumburger Figuren als deutsche Werke in einen Gegensatz zur französischen Skulptur setzt.

Der Weg auf der Höhe dauert nicht lange, die Neigung zu übergrofser Bewegtheit, zu starker Charakteristik gewinnt die Oberhand über die ruhige monumentale Gröfse, und schon die Figuren des Lettners im Naumburger Dom neigen diesem Abstieg zu.

Die sächsische Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil zeigt die ruhige Entwickelung einer Kunst, die auf mittelsächsischem Boden erwachsen, nach Obersachsen verpflanzt, unter französischen Einflüssen bereichert, schliefslich die herrlichste Blüte des deutschen Mittelalters entfaltet.



